

School of Theology at Claremont



1001 1327168

BS  
2505  
D6





Theology Library

SCHOOL OF THEOLOGY  
AT CLAREMONT  
California

# DER APOSTEL PAULUS

---

## II. Seine Stellung in der Kunst

von

**D Ernst von Dobschütz**

Professor der Theologie an der Universität  
Halle-Wittenberg

\*

Mit 35 Abbildungen  
und einem Titelbild in Vierfarbendruck



315  
LIBRARY  
SOUTHERN CALIFORNIA SCHOOL  
OF THEOLOGY  
CLAREMONT, CALIF.

Halle (Saale)  
Buchhandlung des Waisenhauses  
Franke'sche Stiftungen  
1928

423480



# WICHTIG!

Allen Besitzern des vorliegenden Werkes teilen wir hierdurch mit, daß  
als dritter Teil eine

## IKONOGRAPHIE

geplant ist, die etwa Anfang 1930 zur Ausgabe gelangen soll. Diese wird eine Liste von etwa 2000 bis 3000 Paulus-Darstellungen enthalten mit genauer Beschreibung und bibliographischen Nachweisen. Im Hinblick darauf ist in dem zweiten Heft des Werkes „Der Apostel Paulus“, II, seine Stellung in der Kunst, auf nähere Angaben über die Fundorte usw. verzichtet worden. Diese Ikonographie ist eine unentbehrliche Ergänzung, besonders für den Kunsthistoriker. Sie ist unentbehrlich in jedem Museum, allen kunsthistorischen Instituten und für den Privatsammler; auch dem Münzen- und Siegelsammler bietet sie eine reiche Fundgrube, aber auch dem Theologen erschließen sich hier ganz neue, weite Felder, da er erst an diesen zahllosen Beschreibungen von Bildern erkennen lernt, wie verschieden Paulus dargestellt worden ist, und wie er auf den mannigfachsten Darstellungen erkannt werden kann.

Auch diese Ikonographie soll eine Anzahl von Abbildungen enthalten. Dafür sind etwa 30 Tafeln mit sonst wenig bekannten Paulus-Bildern in hervorragend schöner Wiedergabe in Aussicht genommen.

Vorbestellungen werden schon jetzt angenommen. Diese bieten den Vorteil einer 10 % igen Ermäßigung vom Preise dieses dritten Teiles, die sofort bei Erscheinen des Buches aufgehoben wird.

In vorzüglicher Hochachtung

**BUCHHANDLUNG DES WAISENHAUSES**

Halle (Saale), im Oktober 1928







Paulus' Bekehrung  
 Nach der vatikanischen Kosmas-Handschrift  
 um 850



BS  
2505  
DG

# DER APOSTEL PAULUS

---

## II. Seine Stellung in der Kunst

von

D Ernst von Dobschütz , 1870-1934

Professur der Theologie an der Universität  
Halle-Wittenberg

Mit 25 Abbildungen  
und einem Titelbild in Vierfarbendruck



Halle (Saale)  
Buchhandlung des Waisenhauses  
Franckesche Stiftungen  
1928

Alle Rechte vorbehalten.

Die von August Hermann Francke 1698 gegründete Buchhandlung des Waisenhauses ist ein erwerbendes Institut der Francheischen Stiftungen; ihr Reingewinn fließt den letzteren zu, um mit zu deren Erhaltung beizutragen.



# VORWORT

---

**D**ies zweite Heft bringt den abschließenden 4. Vortrag über Paulus in stark erweiterter Form. Er steht für sich, obwohl m. E. in der Rolle, die Paulus in der Kunst spielt, auch ein Stück seiner weltgeschichtlichen Bedeutung sich abspiegelt. Wie die ursprünglichen Vorträge sich an ein weiteres Publikum wandten, so möchte auch diese Darstellung allgemein verständlich und allseits ansprechend sein. Dem Theologen und dem Kunsthistoriker zeigen die Anmerkungen, wie sich die Probleme weiterführen lassen, welch reiches Material vorliegt, und wie es zu verarbeiten ist. Was ich eigentlich noch in dieses Heft hatte hineinbringen wollen, eine Ikonographie des Paulus, d. h. den Versuch einer Liste aller bekannten Paulusbilder in chronologischer Folge, muß einem 3. Teil vorbehalten bleiben. Ein solcher Versuch kann naturgemäß auf Vollständigkeit keinen Anspruch erheben. Ich glaube aber doch, über das bisher Bekannte weit hinausgekommen zu sein und hoffe damit die Anregung zu geben, die heutigentages leider recht vernachlässigten ikonographischen Studien wieder mehr aufzunehmen. Man darf wohl sagen, daß in gewissem Sinne hier ein Muster dafür aufgestellt worden ist. Es mag kühn erscheinen, daß ich mich nicht auf eine Periode, etwa die altchristliche oder die byzantinische, die romanische oder die gotische Kunst beschränkt habe. Der Spezialforscher wird einen solchen Längsschnitt durch 20 Jahrhunderte als dilettantisch verachten. Aber erst dieser große Überblick gibt wirklich die Möglichkeit, das Einzelne richtig einzuordnen. Es zeigt sich dabei, wie viele neue Gesichtspunkte, auch für die kunstgeschichtliche Betrachtung sich ergeben. Es zeigen sich Zusammenhänge, auf die man bis dahin noch gar nicht geachtet hat. Kunstgeschichte und (Kirchen- bzw.) Frömmigkeitsgeschichte befruchten sich gegenseitig.

Eine solche Arbeit ist nur möglich, wenn viele zusammenwirken. Mit meinem verehrten Kollegen Ficker haben die Assistenten der Christlich-archäologischen Sammlung Liz. O. Thulin, Pfarrer Walter, Studienassessor Köhn, haben meine Studenten, vor allem die Herren stud. theol. Joh. Anz, O. Braunschweig, H.-R. Hobohm und W. Jäger fleißig für mich gesammelt. Herrn Liz. Dr. Voelkers Mitarbeit durfte ich mir vor allem bei dem Verzeichnis der Pauluskirchen und bei manchen andern kirchengeschichtlichen Fragen zunutze machen. Für mancherlei Beratung bin ich dem Provinzial-Konservator Landesbaurat Ohle und Herrn Privatdozent Dr. Giesau zu Dank verpflichtet, auch Frau Prof. Heilbronner, die mir die Schätze unserer Kunsthistorischen Sammlung zugänglich machte. Dankbar nenne ich auch hier die Informationen über einzelne Punkte, die mir von meinem Freund Giovanni Mercati, dem Präfecten der Vatikanischen Bibliothek, von Pio Franchi de' Cavalieri, von dem Prior von San Paolo, von P. Fonck S. J., von Dom Donatien de Bruyne O. S. B., von Dr. Markthaler vom deutschen Campo Santo in Rom; von Geheimrat Prof. D. Dr. Biereye zu Erfurt, von vielen Bibliothekaren des In- und Auslandes, besonders G. Leidinger-München, Prof. K. Löffler-Stuttgart, A. Boeckler-Berlin u. a., gewährt wurden.

An der Korrektur haben sich die Herren Dr. Giesau, Liz. Dr. Voelker und stud. theol. Hobohm verdienstlich beteiligt.

#### IV

Möge das hier Gebotene anregend wirken und manchen Leser veranlassen, in dieser Richtung weiterzusammeln. Ich werde dankbar sein, wenn mir für Teil III (Ikonographie) noch Winke gegeben werden.

Auch bei diesem Bändchen ist dem Verlag für die schöne Ausstattung Dank zu sagen. Die Firma Fischer & Wittig hat besonders bei dem Titelbild das Mögliche geleistet.

Vielleicht ist hier der rechte Ort, kurz auf eine Kritik meiner Aufstellungen über die weltgeschichtliche Bedeutung des Apostels Paulus einzugehen, die W. Mundle in der Christlichen Welt vom 1. Dez. 1927 gebracht hat. Ich lasse dabei den persönlich-unfreundlichen Ton, dessen Anlaß mir unbekannt ist, beiseite. Es handelt sich um ein sachliches Problem. Ich sagte, die weltgeschichtliche Bedeutung liegt in der Verbindung von Idee und Praxis; Paulus hat der Griechenwelt das Beste, was Israels Religion hervorbringen konnte, Jesus und sein Evangelium gebracht. Mein Kritiker hängt sich an den einmal von mir gebrauchten Ausdruck Jesu Evangelium und legt mir von da aus Gedanken unter, die ich schlechterdings ablehne. Was er gegen diese sagt, findet er alles in meinen Schriften, wenn er sich einmal die Mühe nehmen will, diese — unvoreingenommen — zu lesen. Daß Jesu Evangelium Reichsbotschaft und nicht Lehre, weder Sitten- noch Gotteslehre, ist, glaube ich hinreichend deutlich gesagt zu haben. Aber, daß man den von Paulus gepredigten Christus ganz von dem geschichtlichen Jesus und seiner Botschaft trennen kann, das glaube ich allerdings nicht. Und daß man die weltgeschichtliche Bedeutung eines Mannes statt in dem, was er wollte und wirkte, vielmehr in dem suchen soll, was eine spätere Zeit aus ihm machte, das lasse ich mir ebenfowenig einreden, wie daß die — von mir so stark betonte — weltgeschichtliche Bedeutung der Paulusbrieve nur auf der (äußerlich zufälligen) Tatsache ihrer Kanonisierung statt auf ihrem Inhalt und der Bedeutung der hinter ihnen stehenden Persönlichkeit ruhen soll. Wenn man so steht wie Mundle, dann müßte man die Frage nach der weltgeschichtlichen Bedeutung überhaupt ablehnen: dann sind das im besten Sinne Glaubensfragen, die mit Geschichte nichts zu tun haben. Auf diesen Standpunkt kann der Christ sich stellen; ich könnte das auch. Aber als Mann der Wissenschaft kann ich dann nicht mehr mit, und ich bezweifle, ob es unserer Theologie als Wissenschaft und als Apologetik förderlich sein würde. Man sollte aber jedenfalls in der wissenschaftlichen Diskussion erwarten, daß der Kritiker zunächst einmal den Versuch macht zu verstehen, was ihn auf den ersten Anblick befremdet.

Halle, März 1928.

von Dobichütz.



# INHALT

	Seite
Vorwort . . . . .	III
Einführung . . . . .	VII
I. Vorfragen . . . . .	1
II. Das Paulusbild im Wandel der Zeiten . . . . .	12
III. Rückblick . . . . .	40
Anmerkungen zu Kap. I . . . . .	45
Anmerkungen zu Kap. II . . . . .	63
Anmerkungen zu Kap. III . . . . .	86
Nachträge zu Teil I und II . . . . .	87
Abbildungen	

## VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN

**Titelbild:** Paulus' Bekehrung nach der Vatikanischen Kosmas-Handschrift um 850  
**Initiale S. VII:** Petrus und Paulus aus einem Hymnar des 14. Jahrhunderts  
 (2. Hälfte) cod. Vat. Rossian. 280 (VIII. 217b) Bl. 41.

- Abb. 21. Fresco aus der Katakomben S. Gennaro, Neapel, um 400
- Abb. 22. Fresco aus der Katakomben S. Domitilla, Rom, nach 350
- Abb. 23. Fresco aus der Katakomben S. Domitilla, Rom, vor 350
- Abb. 24. Fresco aus der Katakomben S. Domitilla, Rom, 350—400
- Abb. 25. Mosaik aus S. Pudenziana, Rom, um 410
- Abb. 26. Mosaik aus SS. Cosma e Damiano, Rom, um 530
- Abb. 27. Mosaik aus dem Mausoleum der Galla Placidia, Ravenna, 430—450
- Abb. 28. Sarkophag aus S. Vitale, Ravenna, um 450
- Abb. 29. Mosaik aus S. Vitale, Ravenna, um 540
- Abb. 30. Miniatur aus Cod. Vat. gr. 1208, um 1050
- Abb. 31. Mosaik aus der Cappella Palatina, Palermo, um 1180
- Abb. 32. Mosaik aus der Cappella Palatina, Palermo, um 1145 (Diakonikon)
- Abb. 33. Statue vom Kreuzgang von St. Trophime, Arles, um 1140
- Abb. 34. Relief am Portal der Kirche zu Maguelonne, 1178
- Abb. 35. Steinskulptur von einem Ex-Voto Nicolaus' IV., Lateran, Rom, vor 1292
- Abb. 36. Skulptur vom sog. Triangel am Dom zu Erfurt, um 1230
- Abb. 37. Skulptur außen am Chor der Moritzkirche, Halle, um 1400
- Abb. 38. Fra Beato Angelico, vom Rahmen der Kreuzabnahme, Florenz, museo S. Marco, um 1430
- Abb. 39. Meister Lienhard Könbergk, Altar der Paulskirche (jetzt in der Predigerkirche), Erfurt, 1492
- Abb. 40. Pfeilerfigur aus dem Dom zu Halle, 1523—1526
- Abb. 41. Peter Vischer, Bronze figur am Sebaldusgrab, Nürnberg, um 1510
- Abb. 42. Albrecht Dürer, Kupferstich (Apostelfolge) 1514
- Abb. 43. Fra Bartolommeo, Gemälde in der Pinacoteca Vaticana, 1502
- Abb. 44. Kanzel im Dom zu Halle, 1526
- Abb. 45. Christoph Kapup, Kanzelträger im Dom zu Magdeburg, 1595
- Abb. 46. Nach Peter Paul Rubens, München, Alte Pinakothek, um 1615
- Abb. 47. Alonso Cano (?) in der Dresdener Galerie, um 1640
- Abb. 48. Rembrandt, Wiener Hofmuseum, um 1630

## VI

- Abb. 49. B. Thorwaldsen, Statue in der Frauenkirche zu Kopenhagen, 1821  
 Abb. 50. Friedrich Overbeck, Zeichnung für Max Seitz' Fresken in Villa Torlonia zu Castalgandolfo 1835—44  
 Abb. 51. Frederic Shields, Church of the Ascension, London, 1888  
 Abb. 52. Lovis Corinth, Golgatha-Triptychon in der Kirche zu Tapiau, 1911  
 Abb. 53. Mosaik aus dem Dom zu Monreale, 1172  
     Paulus' Taufe, Flucht, Predigt; Paulus versendet seine Briefe  
 Abb. 54. Miniatur aus der Heisterbacher Bibel, Berlin, um 1250  
     Paulus' Abfindung, Bekehrung, Taufe, Predigt; P-Initiale  
 Abb. 55. Schnitzerei vom Altar der Paulinerkirche zu Leipzig, um 1510  
     Paulus' Bekehrung

\*

Das Titelbild ist nach einer übermalten Photographie hergestellt, die ich der Freundschaft von Giov. Mercati verdanke; ich habe die Farbengebung an dem Original nachgeprüft. Die Initiale Seite VII ist aus dem Beschreibenden Verzeichnis der illuminierten Handschriften in Österreich, Bd. V (1911) S. 90, Abb. 117 entnommen. Die Abbildungen 31, 32, 35, 38, 43, 53 sind nach Photographien von Alinari; 27, 28, 29 nach solchen von Ricci; 21 nach Garrucci, 22, 23, 24 nach Wilpert, Katakomben; 25, 26 nach Wilpert, Mosaiken; 30 nach Originalaufnahme von Pompeo Sansani; 33, 34 nach Aufnahmen von A. K. Porter; 36, 39 nach Aufnahmen von Bissinger; 37, 40, 44 nach Originalaufnahmen von F. Bimpag; 42, 48 nach Klassiker der Kunst; 49 nach Künstlermonographien; 45 nach Photographie der Meßbildanstalt; 46 nach Photographie von Hanfstängel; 50 nach dem Neuen Testament von Weingart; 47, 51 nach Sparrow, The Bible in Art, London, Hodder and Stoughton; 52 nach einer Aufnahme des Verlags für Volkskunst, Lahr i. B.; 54 nach einer Originalaufnahme der Berliner Staatsbibliothek; 55 nach einer Privataufnahme hergestellt.

Für Beschaffung der Aufnahme zu 55 bin ich Herrn Geh. Kirchenrat Prof. D. Rendtorff, Leipzig, 54 Herrn Dr. A. Boeckler, 45 Herrn Dr. Giefau, für die Erlaubnis zur Wiedergabe der Abb. 33, 34 Herrn Prof. A. K. Porter, Harvard, Abb. 50 der Herderischen Buchhandlung, Freiburg, zu Dank verpflichtet.

Das Klischee zu der Initiale Seite VII hat uns mit Genehmigung des Instituts für österreichische Geschichtsforschung in Wien unter persönlicher Befürwortung der Herren Professoren O. Redlich und H. Tietze der Verlag W. Hiersemann in Leipzig zur Verfügung gestellt.

---





Im Anfang war das Wort und nicht das Bild. Wir haben des Paulus Briefe, aber kein authentisches Porträt. Das gilt trotz der Tausende von Paulusbildern, die die Jahrhunderte geschaffen haben.

Ehe wir dies Paulusbild der Kunst im Wechsel der Zeiten an unserm Auge vorüberziehen lassen, müssen wir uns über einige Vorfragen klar werden.





## I. Vorfragen.

1. Personalbeschreibungen. Eine wenig beachtete Eigentümlichkeit des Neuen Testaments ist die, daß uns von den führenden Persönlichkeiten keine Beschreibungen ihrer äußeren Gestalt geboten werden. Das wäre vielleicht weniger auffallend, wenn nicht das literarische Porträt zu dem festen Inventar der damaligen Geschichtschreibung gehört hätte. In Biographien von Kaisern und Philosophen finden wir, gewöhnlich bald zu Anfang, eine Schilderung ihres Aussehens<sup>1</sup>. Wenn das Neue Testament, auch der Historiograph unter den Evangelisten, Lukas, eine solche zu geben unterläßt, so zeigt sich darin die ganz auf das Innere gerichtete, dem Äußeren gegenüber gleichgültige Einstellung des Urchristentums.

Erst aus dem zweiten Jahrhundert, der Zeit des beginnenden Synkretismus, aus dem auch die ersten Christusporträts in Büstenform bezeugt sind<sup>2</sup>, haben wir eine literarische Schilderung des Paulus. In den um 160 von einem kleinasiatischen Presbyter verfaßten Paulusakten<sup>3</sup> heißt es:

Paulus, ein Mann von kleiner Gestalt, mit kahlem Kopf und gekrümmten Beinen, kräftig, mit zusammenstoßenden Augenbrauen und etwas großer Nase, voller Anmut.

Diese Schilderung entspricht so wenig unserem Schönheitsideal, ja wohl überhaupt einem Schönheitsideal, daß man annehmen möchte, sie stamme aus guter Erinnerung. Sie läßt sich mit dem Wenigen, was man den eigenen Briefen des Apostels entnehmen kann — nach 2. Kor. 10,10 muß der Eindruck seiner leiblichen Erscheinung alles andere als imponierend gewesen sein<sup>4</sup> —, wohl vereinigen, geht aber doch darüber so hinaus, daß sie nicht einfach daraus entnommen sein kann. Andererseits bietet uns die ganz romanhafte Quelle keine Gewähr, daß gerade an diesem Punkte noch gute Erinnerung aufbewahrt sei. Liegen doch 100 Jahre zwischen ihr und der Lebenszeit des Apostels. Es ist möglich, daß alle einzelnen Züge dieser Schilderung sich aus irgendwelchen physiognomischen Erwägungen erklären lassen, wenn uns das heute auch noch nicht möglich ist<sup>5</sup>. Von dem Echo, das diese Schilderung der Paulus-

akten in späterer Zeit gefunden hat, z. B. in der unter Lukians Namen gehenden, jetzt als byzantinische Fälschung erkannten Schrift Philopatris, dürfen wir hier absehen<sup>6</sup>.

Eine zweite, von der ersten offenbar unabhängige Schilderung bietet im 6. Jahrhundert der Chronist Johannes Malalas aus Antiochien. Die in ihrem ersten Teil sichtlich auf zeitgenössische Bilder zurückgehenden Beschreibungen der beiden Apostelfürsten lauten hier:

Petrus war ein Mann im Greisenalter, vierschrötig, kahlköpfig, mit lockigem Haar, ganz grau an Haar und Bart, weiß, bläulich (oder etwas bleich), mit weinfarbigen Augen, schönem Bart, großer Nase, zusammenstoßenden Augenbrauen, aufrecht sitzend, verständig, jähzornig, leicht umstimmbar, furchtsam, von Heiligem Geist tönend, wunderbar.

Paulus war ein Mann noch im besten Alter, von gedrungener Gestalt, kahlköpfig, mit graugemischtem Haar und Bart, schöner Nase, etwas bläulich (von Hautfarbe), mit zusammenstoßenden Augenbrauen, von weißer Haut, blühendem Antlitz, schönem Bart, ein wenig lachendem Gesichtsausdruck, verständig, ausdrucksvoll, umgänglich, süß, von Heiligem Geist inspiriert und heilkräftig<sup>7</sup>.

Die Kunst gibt die hier versuchte unterschiedliche Charakteristik der beiden Apostel noch deutlicher.

Eine Mischung dieser beiden Schilderungen bieten dann das sog. Malerbuch des Elpios Romaios aus dem Anfang des 9. Jahrhunderts, und wieder von diesem abhängig die griechischen Menäen des 11. Jahrhunderts und der Kirchenhistoriker Nikephoros Kallistû im 14. Jahrhundert<sup>8</sup>.

Das sog. Malerbuch vom Berge Athos, das ein Mönch Dionysios aus Phurna 1458 verfaßte, gibt folgende kurze Malanweisung:

Petrus, Greis mit rundem Bart, liegt in einer Rolle:

„Petrus, Apostel Jesu Christi“ (1. Petr. 1,1).

Paulus, langbärtig mit meliertem Haar, trägt seine 14 Briefe alle zusammengerollt und gebunden<sup>9</sup>.

Im Abendland ist die Schilderung des Paulus aus den Paulus- (und Thekla-) Akten durch Übersetzungen bekannt<sup>10</sup>.

Während Johannes Chrysostomos in seinen 7 Lobreden auf Paulus zwar dessen Seele eingehend schildert, aber — auch darin ein echter Schrifttheologe — auf das Äußere mit keinem



Wort eingeht<sup>11</sup>, spricht Asterios von Amaseia um 393 in seiner Lobrede auf Petrus und Paulus von Petrus' grauem Haar<sup>12</sup>. Von der Kahlheit des Paulus ist etwa gleichzeitig in einer Erzählung der jungen Peter- und Pauls-Akten die Rede: Ein Schiffsherr Dioscorus wird infolge seiner Kahlköpfigkeit ein Opfer der Verwechslung mit dem von Neros Schergen gesuchten Apostel<sup>13</sup>. Während in den alten Paulus-Akten der nach seinem Martyrium dem Kaiser Nero erscheinende Apostel sich selbst kenntlich macht durch die Worte: „Kaiser, sieh hier bin ich, Paulus!“<sup>14</sup>, begegnet später oft das Motiv, daß der Erscheinende an der Ähnlichkeit mit vorhandenen Bildern erkannt wird. So versichert Pseudo-Ambrosius bei der Erscheinung der Heiligen Gervasius und Protasius den sie begleitenden Apostel Paulus an der Ähnlichkeit mit den Bildern erkannt zu haben<sup>15</sup>. In der Silvester-Legende überzeugt sich der Kaiser Konstantin von der Echtheit der ihm zuteil gewordenen Apostelvision durch Vergleich mit einem alsbald herangeschafften Bilde beider Apostel<sup>16</sup>. In einer jungen Vita des Johannes Chrysostomos wird erzählt, daß sein Sekretär Proklos in der Nacht beobachtet, wie der gerade mit der Auslegung der Paulusbriefe beschäftigte Bischof sich mit einem, nicht von ihm eingelassenen Besucher unterredet, den er dann an der Ähnlichkeit mit dem auf dem Schreibpult des Bischofs stehenden Paulusbilde als den Apostel erkennt, der erschienen ist, um den Ausleger seiner Briefe über den wahren Sinn schwieriger Stellen aufzuklären<sup>17</sup>.

Ein kranker Knabe, von dem Beda um 700 erzählt, erklärte, ihm seien die beiden Apostel erschienen:

Der eine war tonsuriert wie ein Kleriker,  
der andere hatte einen langen Bart;  
jener nannte sich Petrus, dieser Paulus.

Hier ist der Einfluß bildlicher Darstellung augenscheinlich<sup>18</sup>.

In Byzanz zeigte man auch eine Fußspur des Apostels, die Dichter wie Manuel Philes in ihren Gedichten schwungvoll befangen<sup>19</sup>. Und dürften wir junger Überlieferung glauben, so hätten wir in einer zu Rom in der Paulusbasilika bewahrten Holzfigur — des 13. Jahrhunderts! — ein genaues Größenmaß: 1,63 m<sup>20</sup>.

2. Gruppierung und Stellung. Selten genug hat die bildende Kunst, deren Zeugnis für uns mit dem 4. Jahrhundert einsetzt, Paulus für sich allein dargestellt, vielleicht etwas häufiger in neuerer Zeit. Meist erscheint er im Kreise der Apostel, die

in älterer Zeit Christus als Gruppe umgeben, bis die Gotik diese in Einzelfiguren auflöst<sup>31</sup>. Paulus wird hier einfach als einer der Zwölf aufgefaßt<sup>32</sup>. Dabei tritt er nicht etwa an das Ende, an die Stelle, wo Matthias stehen sollte<sup>33</sup>, sondern er erhält seiner Bedeutung entsprechend den Ehrenplatz unmittelbar neben Petrus, beziehungsweise diesem gegenüber<sup>34</sup>. Die Kunst befindet sich dabei in Übereinstimmung mit der Liturgie, die in dem Canon missae Petrus, Paulus, Andreas, Jacobus, Johannes, Thomas, Jacobus minor, Philippus, Bartholomäus, Matthaëus, Simon, Thaddeus, Matthias aufzählt<sup>35</sup>. Die Reihenfolge der Zwölf schwankt freilich, wie schon in den Evangelien, so auch in den späteren Aufzählungen und in den künstlerischen Darstellungen. Ja es kommt vor, daß sich verschiedene Anordnungen kreuzen. Nur selten fehlt da, wo die Zwölf in der Kunst dargestellt werden, Paulus; doch ist dies die Regel bei Darstellungen der Zwölf mit dem Symboltext. So ist Paulus, wie wir noch sehen werden, sogar in Szenen des Lebens Jesu geraten, in die er durchaus nicht gehört. Erst der geschichtliche Sinn, wie er, seit dem 16. Jahrhundert einsetzend, die Neuzeit bestimmt, läßt Paulus aus dem Zwölferkreise fort<sup>36</sup>.

Aus den Zwölfen heben sich Petrus und Paulus, später als Apostelfürsten bezeichnet<sup>37</sup>, heraus. Man läßt z. B. diese beiden allein vor den Gruppen der stehenden anderen auf Faltstühlen sitzen<sup>38</sup>. Sie werden auch allein dargestellt, gleichsam als abgekürzter Inbegriff der Apostelautorität<sup>39</sup>. Dabei wirkt in Rom mit, daß diese beiden Apostel als die Begründer der römischen Kirche galten<sup>40</sup>, später auch, daß sie einen gemeinsamen Feiertag am 29. Juni hatten<sup>41</sup>, und daß ihnen beiden oft gemeinsam Kirchen geweiht wurden<sup>42</sup>. Jedenfalls ist Paulus meist daran zu erkennen, daß er Petrus gegenüber oder neben diesem steht<sup>43</sup>.

Petrus und Paulus bilden oft auch mit Christus zusammen — das ist wohl die häufigste Form der Darstellung — gleichsam eine Abkürzung der Gruppe Christus und die Apostel<sup>44</sup>. Man pflegt diese Darstellung, weil dabei oft Petrus eine Schriftrolle empfängt, die Gesetzesübergabe an Petrus zu nennen (*traditio legis*)<sup>45</sup>. Später wird daraus die Schlüsselübergabe. Es kommt auch vor, daß Christus dem Petrus die Schlüssel und dem Paulus das Buch übergibt<sup>46</sup>.

Daneben findet sich in der altchristlichen Kunst nicht selten eine Dreieit: die Kirche (als weibliche Orantin dargestellt)



zwischen Petrus und Paulus, eine Trias, die freilich auch andere Deutungen gefunden hat<sup>87</sup>. In späterer Zeit erscheint statt dessen die Madonna zwischen den Apostelfürsten; seltener eine andere Heilige. Oder beide halten das Schweißtuch der Veronica<sup>88</sup>.

Hier ist nun eine bisher wenig beachtete und dann meist falsch erklärte Sonderbarkeit der Stellung zu erörtern<sup>89</sup>: In der Zeit bis etwa 800 sehen wir auf römischen Monumenten in der Regel Petrus vom Beschauer aus rechts, Paulus links stehen<sup>40</sup>. Das bedeutet aber, wenn wir uns in die Darstellung hineindenken, daß Paulus zur Rechten des Herrn steht oder sitzt. Nun hat das Sitzen zur Rechten, aber auch das Stehen zur Rechten, immer als besondere Auszeichnung gegolten<sup>41</sup>. Danach hätte Paulus, nicht Petrus, den Ehrenplatz inne. Daran haben sich römische Theologen gestoßen, und in neuerer Zeit findet sich denn auch meist die umgekehrte Stellung: Petrus links und Paulus rechts<sup>42</sup>. Aber es ist im Hinblick auf das päpstliche Siegel wiederholt festgestellt worden, daß jene Stellung der alten Überlieferung entspricht<sup>43</sup>.

Wenn neuere Kritiker, protestantische Theologen und Kunsthistoriker tatsächlich gemeint haben, die Stellung des Paulus auf der linken Bildseite solle ihm einen Vorrang vor Petrus geben<sup>44</sup>, so läßt sich dies nicht halten. Es hat keine Zeit in der Geschichte der christlichen Kirche und keine christliche Kirchenprovinz gegeben, wo nicht die Formel gegolten hätte: Petrus und Paulus, nicht umgekehrt<sup>45</sup>. Am wenigsten kann man bei römischen Denkmälern an einen Vorrang des Paulus denken; war doch hier unbestritten Petrus der princeps apostolorum, der Apostelfürst schlechthin. Aber auch außerrömische altchristliche Prediger betonten, daß Petrus der erste, Paulus der letzte, der geringste unter den Aposteln sei (1. Kor. 15,8f)<sup>46</sup>. Wir werden also eine andere Erklärung für diese Beobachtung suchen müssen, nicht in der Richtung mittelalterlicher Allegorie, der rechts und links die Juden und die Heiden bedeutet oder die mit dem Namen Benjamin=Sohn der Rechten spielt<sup>47</sup>. Vielmehr werden wir anzunehmen haben, daß die Künstler, die an der Festlegung dieser Gruppierung beteiligt waren — und das muß im 4. Jahrhundert geschehen sein, vermutlich in Rom — sozusagen die Stellung vom Beschauer aus mit der Stellung im Bilde, in der Gruppe, also den subjektiven Eindruck mit der objektiven Geltung, das Sehbild mit dem Stehbild, wenn man so sagen darf, verwechselten<sup>48</sup>: sie meinten die Stellung auf

der rechten Bildseite als den Ehrenplatz für Petrus, und verkannten, daß durch die Stellung des Paulus auf der linken Bildseite faktisch für ihn der Ehrenplatz zur Rechten des Herrn herauskam. Die einmal geschaffene Gruppierung wurde dann gedankenlos weiter überliefert, und es verblieb dabei, auch als man gelernt hatte, die Platzverteilung anders zu beurteilen. Es sind nur wenige Bilder vor 900 — und das meist aus späterer Zeit —, wo die Apostel ihren herkömmlichen Platz vertauscht haben, wohl eben deshalb, weil der betreffende Künstler sich klargemacht hatte, daß Petrus' Ehrevorrang ihm den Platz zur Rechten des Herrn zuweise<sup>49</sup>. Von 900 an etwa wird das häufiger und hat sich in der Neuzeit so durchgesetzt, daß wir es auch an der deutsch-evangelischen Kirche zu Rom finden.

Übrigens hat diese Schwierigkeit betreffs der Stellung ihre Analogien auch bei anderen Paaren, so bei Maria und dem Täufer in der sog. großen Deësis der Byzantiner und dem Weltgericht des Mittelalters<sup>50</sup>; ferner bei den Heiligen Franziskus und Dominikus, Thomas von Aquino und Bonaventura, auch bei Plato und Aristoteles. Offenbar gebührt der Ehrenplatz zur Rechten des Herrn seiner Mutter, und so erscheint sie auch in der Regel auf der linken Bildseite. Gelegentlich aber haben Maria und der Täufer ihre Stellung vertauscht. Nun scheint das Übliche zu sein, daß Paulus sich auf derselben Seite befindet wie Maria, Petrus aber mit dem Täufer geht, obwohl doch sowohl Maria als Petrus den Ehrenplatz haben sollen<sup>51</sup>. Hier sind eben verschiedene, aus verschiedener Zeit und verschiedener Betrachtung stammende Schemata ineinander geschoben. Das sind Gedankenlosigkeiten, die in der Überlieferung leicht entstehen, zumal wenn es sich um einen Gang durch Jahrhunderte handelt.

Man wird bei dieser Sachlage mit Ausdeutung sehr zurückhaltend sein müssen. In der sog. *Traditio legis* soll selbstverständlich Petrus die Gesetzesrolle empfangen. Wenn auf einer Reihe ravennatischer Sarkophage Christus die Rolle mit der Rechten dem zu seiner Rechten stehenden Apostel hinreicht, so sieht das so aus, als gäbe er sie dem Paulus. Man hat das in der Tat so auffassen wollen und dies zur Unterlage einer kunstgeschichtlichen Konstruktion gemacht. Wulff fragt: Wo galt Paulus als der Führer? und antwortet: In Kleinasien!<sup>52</sup> Danach sollen diese ravennatischen Sarkophage auf Kleinasien zurückgehen. Aber, wie wir schon sahen, auch für Kleinasien



ist im 4., ja schon im 3. Jahrhundert eine Voranstellung des Paulus vor Petrus einfach ausgeschlossen<sup>53</sup>. Wer sagt uns, daß der Künstler überhaupt so dachte, daß er wirklich den Apostel Paulus bevorzugen wollte? Wandelte er nicht einfach die überlieferte Szene um, weil es ihm natürlicher erschien, daß Christus die Rolle mit der Rechten nach rechts reicht als mit der Linken nach links? Und wer sagt uns, daß der Künstler in der Gestalt zur Rechten des Herrn gerade Paulus erkannte? Vielleicht hielt er gar diese Gestalt für Petrus! Ist es doch gerade dieser Gruppe ravennatistischer Sarkophage eigen, daß die beiden Apostel wenig voneinander unterschieden sind, was übrigens auch auf viele der Goldgläser zutrifft<sup>54</sup>.

3. Verwechslungen und Vertauschungen. Überhaupt ist es trotz der sich allmählich durchsetzenden festen Typen für die Apostel nicht immer leicht da, wo Beischriften fehlen, mit Bestimmtheit zu sagen, welcher Apostel gemeint ist. Und auch, wenn Beischriften sich finden, wie z. B. bei den Goldgläsern, hat man bisweilen das Gefühl, daß sie direkt vertauscht sind<sup>55</sup>. Es kann ja auch sein, was besonders bei Skulpturen vorkommt, daß die Beischriften später hinzugefügt wurden, und man sich dabei in der Deutung der Figur verah<sup>56</sup>. Der Markus auf den Elfenbeinen vom sogenannten Throne des heiligen Markus zu Alexandria (um 600), der durch Kaiser Herakleios nach Grado kam, sieht dem Paulus so zum Verwechseln ähnlich, daß vorzügliche Kenner die Szene „Petrus diktiert Markus“ für „Petrus und Paulus im Gespräch“ gehalten haben<sup>57</sup>. Bei den Byzantinern ist gelegentlich der Jacobus-Typ auf Paulus übergegangen<sup>58</sup>. Am Ausgange des Mittelalters tritt ein Andreas-Typ auf, der einem Paulus-Typ so sehr gleicht, daß man nie sicher ist, wen man vor sich hat<sup>59</sup>, wenn nicht die Szene oder ein Attribut hilft, die Entscheidung zu fällen. Stammt die feine Stirnlocke des Paulus der Byzantiner von Markus, so findet sich im Quattrocento ein Paulustyp mit dicker Stirnlocke bei scharf abraziertem Kopfhair, der zunächst den Franziskanerheiligen eignet<sup>60</sup>. Diese bis dahin für Paulus charakteristische Stirnlocke wird in der späteren deutschen Gotik ein Charakteristikum des Petrus<sup>61</sup>. Ja es ist vorgekommen, daß ein bestimmter Christus-Typ auf Paulus übertragen wurde<sup>62</sup>.

Bei dieser Sachlage bedarf es bestimmter Hilfsmittel, den einzelnen Apostel da, wo Beischriften fehlen, zu erkennen. Als

solche bieten sich die Szenen und weiterhin die freilich erst spät auftauchenden Attribute.

Verwechslungen sind auch sonst möglich und haben teilweise merkwürdige Folgen gezeitigt. Der Name Paulus ist nicht so selten, auch nicht unter den christlichen Heiligen<sup>63</sup>. Unter etwa zehn Märtyrern des Namens ist besonders bekannt und in alter Zeit zu Rom hoch gefeiert das caelimontanische Brüderpaar der Zeit Julians, Johannes und Paulus. Hier lag eine Verwechslung mit den beiden gleichnamigen Aposteln besonders nahe. Sie hat, wie H. de Waal nachgewiesen hat, dazu geführt, daß die unterirdischen Räume unter Santa Maria in Via Lata, wo man eine alte Freske mit der Beischrift Paulus fand, in neuerer Zeit, jedenfalls seit dem 17. Jahrhundert, als Wohnung des Apostels Paulus in Rom gezeigt und verehrt wurden<sup>64</sup>. Wenn Peter Paul Rubens auf dem Weimarer Bild die Apostel Paulus und Johannes Gott Vater und Sohn anbetend darstellt, so mag das letztlich auch auf die gleiche Verwechslung mit den caelimontanischen Märtyrern zurückgehen<sup>65</sup>.

Paulus heißt auch der durch Hieronymus' Lebensbeschreibung berühmt gewordene Einsiedler, der mit dem Heiligen Antonius wetteifert. Ein Basilianisches Triptychon der vatikanischen Sammlung zeigt jene beiden großen Einsiedler Paulus und Antonius im Gespräch als Gegenstück zu den Aposteln Petrus und Paulus<sup>66</sup>.

Endlich ist auch der Name Paulus zuweilen mit Paulinus verwechselt worden. Eine Kirche des heiligen Paulinus zu Rom gilt in der Überlieferung als das Lokal, in dem der Apostel Paulus lehrte (*schola beati Pauli apostoli alla Regola* oder *in arenula*<sup>67</sup>).

4. Szenen. An Szenen aus dem Leben des Apostels Paulus hat die Kunst nur eine verhältnismäßig kleine Auswahl. Sie sind jedenfalls weit seltener als Petrus-Szenen. Petrus kommt eben ein hervorragender Platz im Leben Jesu zu. Er erscheint auf den meisten Szenen aus der evangelischen Geschichte. Und nun ist es bekannt, daß die Evangelien weit häufiger abgeschrieben und auch weit mehr illustriert worden sind als die Apostelgeschichte und die Briefe<sup>68</sup>. Die kanonische Apostelgeschichte bot etwa gleich viele Motive für Petrus wie für Paulus, und ebenso ließen sich aus der Petrus-Legende ungefähr ebenso viele Szenen gewinnen wie aus der Paulus-Legende, eher einige mehr<sup>69</sup>, wofern nicht beide in die Peter- und Pauls-Legende zusammenfloßen.

Paulus gehört nicht in die evangelische Geschichte. Nun rechnete ihn aber, wie wir sahen, die Kunst einfach zu den Zwölfen. Und wenn die Künstler auch im allgemeinen geschichtlich genug dachten, um Paulus aus Szenen der evangelischen Geschichte, aus dem irdischen Leben Jesu, fortzulassen, so lief ihnen doch gelegentlich schon bei einer solchen, etwa beim Abendmahl, ein Paulus unter, erst recht bei den Erscheinungen des Auferstandenen an die Jünger. Bei Himmelfahrt wie bei Pfingsten ist Paulus fast regelmäßig eine Hauptgestalt<sup>70</sup>. Er gehört zu dem übergeschichtlichen Apostelkollegium, das sich um den himmlischen Herrn schart, das am Weltgericht teilnimmt<sup>71</sup>, das sich auch schon bei dem Tode der Gottesmutter versammelt<sup>72</sup>.

Weiterhin laufen die Szenen aus dem Leben des Petrus und des Paulus vielfach so parallel, daß auch hier Verwechslungen nahe liegen und bis in die neueste Zeit vorgekommen sind<sup>73</sup>.

Die Reihe der eigentlichen Paulus-Szenen beginnt mit der Steinigung des Stephanus<sup>74</sup>, bringt dann meist die Bekehrung<sup>75</sup>, der bei ausgeführten Zyklen noch der Auftrag durch den Hohen Rat vorangeht, während sie selbst in mehrere Momente zerlegt wird; dann die Begegnung mit Ananias, die Taufe, Predigt in Damaskus, Flucht aus Damaskus<sup>76</sup>. Dieser einen Reihe schließt sich eine zweite Reihe von Darstellungen an, die dem Martyrium entnommen sind: Die Begegnung der Apostel in Rom, der Disput mit Simon vor Kaiser Nero, die Abführung ins Gefängnis, ein und das andere Wunder der Beiden, vor allem Simons Sturz, Verurteilung, Abschied der Beiden und ihre Abführung, endlich die Hinrichtung, wobei im späteren Mittelalter die Legende von Plautillas Schleier noch zu weiteren Szenen Anlaß bietet<sup>77</sup>. Aus andern Legenden schließen sich noch die Vision Constantins, der Kampf der Apostelfürsten gegen Attila und andere Erscheinungen an<sup>78</sup>. Während die Byzantiner für alle zwölf Apostel die drei Szenen: der Apostel taufend, predigend, das Martyrium erdulnd, ausgebildet haben<sup>79</sup>, bringt erst die Neuzeit die verschiedenen Szenen aus dem Missionsleben, wie Predigt vor Sergius Paulus, in Lystra, in Athen, in Ephesus, vor Felix, vor Festus; die Szenen im Kerker zu Philippi, Abschied in Milet, in Tyrus, Paulus auf Malta nach dem Schiffbruch u. a. m., von denen im ersten Teil die Rede war<sup>80</sup>. Dazu kommt endlich die in



der Buchmalerei des Mittelalters und in den Holzschnitten der Bibeldrucke so beliebte Botenszene mit ihren Varianten<sup>81</sup>.

5. Attribute. Auch mit den Attributen hat es so seine eigene Bewandnis. Sie sind jung, sie wechseln bei dem einzelnen Apostel, und sie sind oft Gemeingut aller oder gehen vom einen zum andern über<sup>82</sup>.

Paulus kommt nach mittelalterlicher Auffassung Buch und Schwert zu<sup>83</sup>. Ein Buch, bzw. nach älterer Darstellungsweise eine Rolle, kann aber jeder Apostel haben, und haben in der Tat oft alle Apostel auf dem gleichen Bilde<sup>84</sup>. Es ist nur beachtenswert, daß ebenso, wie der Aposteltitel, so auch dieses Symbol bei Paulus besonders festliegt. Ein wirkliches Kennzeichen wird aber erst daraus, wenn Rolle oder Buch offen sind und eine unmißverständlich auf Paulus weisende Inschrift zeigen<sup>85</sup>, oder aber wenn eine größere Anzahl von Rollen, sei es im Arm des Apostels oder in einer Capia neben ihm auf die Zahl seiner Briefe hindeutet<sup>86</sup>. In der romanischen Zeit scheint es manchmal, als solle Paulus durch eine offene Schriftrolle von den andern Aposteln, die geschlossene Bücher halten, unterschieden werden<sup>87</sup>.

Das Schwert kommt erst im Mittelalter auf. Eins der ersten Beispiele bietet — abgesehen von dem schwerttragenden Pfalzgrafen mit Paulus-Typ im Evangeliar Ottos III. — ein Relief an der Kathedrale von Maguelonne 1178 (Abb. 35)<sup>88</sup>. Das ist beträchtlich später als der oder die Schlüssel für Petrus, die freilich auf den ältesten Monumenten spätere Zutat sein mögen, immerhin aber seit dem 9. Jahrhundert vorkommen<sup>89</sup>. In ältester Zeit hat Petrus, wenn überhaupt ein Symbol, so ein geschultertes Kreuz<sup>90</sup>. Später kommt auch bei Paulus ausnahmsweise ein kleines in der Hand gehaltenes Kreuz vor<sup>91</sup>, eigentlich das Symbol des Dämonenbezwinners Philippus<sup>92</sup>. Auf einem Grabdenkmal trägt Paulus die Sterbekerbe; auf Darstellungen von Mariä Tod hält manchmal Paulus das hohe Prozessionskreuz, das sonst meist einem andern Apostel in die Hand gegeben wird<sup>93</sup>. Vom 15. Jahrhundert an wirkt auch der Schwertgriff zuweilen wie ein in der Hand gehaltenes Kreuz<sup>94</sup>.

Das Schwert des Paulus wechselt seine Form mit der Mode: erst ein richtiges handliches Schwert, wird es später ein gewaltiger Flamberg, dann wieder ein ganz dünner Degen<sup>95</sup>. Paulus schwingt es auf den ältesten Darstellungen über seinem Haupte, hält es in seinem Arm, seltener auf den Knien, präsentiert es oder trägt es geschultert, bis die Spätgotik die dann

bis heute festgehaltene Wendung findet, daß er sich darauf stützt. Vereinzelt liegt es auch am Boden neben ihm oder ist an die Wand gelehnt. Selten steckt es noch in der Scheide, meist ist es blank und scharf. Um 1500 erscheint vereinzelt ein doppeltes Schwert<sup>96</sup>.

Die Bedeutung dieses Symbols ist ebenso wie die des Kreuzes bei Petrus und der späteren Apostelsymbole einfach ein Hinweis auf die Art des Martyriums<sup>97</sup>. In altchristlichen Monumenten wird bei der Abführung zur Hinrichtung dem Apostel ein Schwert vorgetragen<sup>98</sup>. Wie die Märtyrer ihre Kränze, so strecken auf einem Bilde Petrus und Paulus ihre Symbole, Schlüssel und Schwert, dem Herrn entgegen<sup>99</sup>. Später mögen andere Deutungen mit hineingespielt haben. Es lag nur zu nahe, unter Bezugnahme auf Epheser 6,17 und die damals gleichfalls für paulinisch geltende Stelle Hebräer 4,12 von dem „Schwert des Geistes, welches ist das Wort Gottes“, zu reden. Paulus erschien ja als ein Vorkämpfer wider die Ketzerei für die reine Lehre<sup>100</sup>. Buch und Schwert fügten sich gut zusammen. Wenn man um 1500 dem Apostel gelegentlich zwei Schwerter in eine Hand gibt<sup>101</sup>, so mag hier außer einer Anspielung auf Luc. 22,38 und die daran anknüpfende Theorie von dem geistlichen und dem weltlichen Schwert auch die Doppeldeutung auf das Schwert des Martyriums und das des Geistes mitgewirkt haben. In den Inschriften Clemens' VII. an den Postamenten der Apostelfiguren vor der Engelsbrücke soll offenbar der Schlüssel des Petrus auf die kirchliche Sündenvergebung (Ablass), das Schwert des Paulus auf die geistlich-weltliche Strafgewalt hinweisen<sup>102</sup>. Daß bei dem Weltgericht der mit geschultertem Schwert thronende Apostel wie einer der Kurfürsten wirkt, ist verständlich. So wundert man sich schließlich auch nicht, auf einem Wittenberger Holzschnitt die zwei gekreuzten Kurschwerter Sachsens mit dem Symbol des Apostels Paulus zusammenfließen zu sehen<sup>103</sup>.

Nach diesen Vorbemerkungen wollen wir versuchen, die Entstehung und die Wandlungen des Paulusbildes durch die Jahrhunderte kurz zu verfolgen<sup>104</sup>.

## II.

### Das Paulusbild im Wandel der Zeiten.

1. Die altchristliche Zeit. Die ältere christliche Kunst stellt die Apostel ebenso wie den Herrn selbst als bartlose Jünglinge dar (Abb. 23), ein apollinisches Schönheitsideal, das jeden Gedanken an historische Porträtstreue ausschließt<sup>1</sup>. Dabei sind die Apostel untereinander so wenig unterschieden, wie etwa die zwölf Söhne Jacobs auf Genesisbildern. Es ist die künstlerische Verwirklichung des Gedankens des Apostelkollegiums, wie wir ihn oben besprochen (Teil I S. 33)<sup>2</sup>. Erst um die Mitte des 4. Jahrhunderts bahnt sich, wie in der Literatur, so in der Kunst der Versuch einer Individualisierung an<sup>3</sup>. Gleichzeitig mit dem Aufkommen eines neuen, des bärtigen Christustypus setzt auch eine neue Auffassung der Apostel ein, die es ermöglicht, stärker zu unterscheiden und zu charakterisieren. Ob das mit orientalischen Einflüssen zusammenhängt, die den griechischen Geist im christlichen Kaiserreich zurückdrängten? Ob es der Zug der Zeit war, die von einer idealistischen zu einer historisierenden Auffassung überging? Auch im Leben war ja die Mode des glattrasierten Gesichtes längst der eines wohlgepflegten Bartes gewichen<sup>4</sup>. Keinesfalls können wir annehmen, daß man dabei auf gute ältere Überlieferung zurückgriff, so daß wir in den neu aufkommenden Typen wirklich historische Porträts erkennen dürften. Es sind künstlerische Schöpfungen, so gut wie der ältere Idealtyp, nur von einem andern Schönheitsideal eingegeben<sup>5</sup>. Auch der bärtige Typ ist oft rein schematisch verwendet worden, ohne jede Individualisierung; es kommt vor, daß beide Typen nebeneinander stehen: in regelmäßigem Wechsel immer ein bärtiger und daneben ein bartloser Apostel<sup>6</sup>.

Am frühesten und am klarsten und am beharrlichsten tritt der neue Typ bei den beiden Apostelfürsten auf, und hier ist er meist so scharf differenziert und so realistisch durchgebildet, daß allerdings der Gedanke an geschichtliche Porträtstreue sich nahelegt<sup>7</sup>. Aber es fehlen die Mittelglieder der Traditionskette aus dem 2. und 3. Jahrhundert. Man hat allerdings das Vorhandensein dieses Typs schon für das 3. Jahrhundert aus den Worten erschließen wollen, die der Vater der Kirchengeschichte,



Bischof Eusebius von Caesarea, 325 anlässlich der Statue von Paneas schreibt: er habe auch farbige Bilder der Apostel Paulus und Petrus und des Herrn Christus selbst gesehen<sup>8</sup>. Aber abgesehen davon, daß dieses Zeugnis doch nur für das erste Viertel des 4. Jahrhunderts gilt, wer will sagen, was das für Bilder waren? welchen Typ sie darstellten? Daß die vatikanischen Bronzeplaketten mit den charakteristischen Köpfen der beiden Apostel so alt seien, ist durch nichts zu beweisen<sup>9</sup>. Ebenso steht es mit den Goldgläsern, deren eine ganze Anzahl mit ebendenselben beiden Köpfen erhalten ist. Sorgfältige Untersuchung hat gezeigt, daß bis in die Tage des Bischofs Damasus (366–384) der ältere bartlose Typ herrscht, dann erst der andere einsetzt, und dabei anfangs noch ein großes Schwanken zu beobachten ist<sup>10</sup>.

Verführerisch ist die Annahme, daß ein Zusammenhang mit der in den Paulusakten auftauchenden kleinasiatischen Überlieferung bestehe<sup>11</sup>. Aber ganz abgesehen davon, daß sich dadurch nur der Paulustyp, nicht der damit parallel gehende Petrustyp erklärt<sup>12</sup>, läßt sich gleich das erste Bild, das wir von Paulus in diesem neuen Typus besitzen, mit der Beschreibung in jenen Akten schlechterdings nicht in Verbindung bringen.

In der Katakomben von San Gennaro in Neapel sehen wir auf einem wohl dem 4. Jahrhundert zuzuweisenden Fresco (Abb. 21), durch Beischriften kenntlich gemacht, Paulus neben dem römischen Märtyrer Laurentius, einen stattlichen Mann mit vollem Bart und Haar, also ganz anders aufgefaßt, als er uns in jener Beschreibung entgegentrat<sup>13</sup>. Doch ist dies noch nicht der eigentliche Paulustypus: der Kopf ist hier noch voller, das Längliche daran weniger stark betont; der Bart endet rundlich, dichtes Haar umgibt das Haupt. In der linken Hand trägt Paulus eine Rolle, die Rechte macht einen ruhigen Lebrgestus<sup>14</sup>.

Die später durchgeführte allgemeine Charakteristik der beiden Apostelfürsten gibt Petrus ein rundes Gesicht mit niedriger Stirn, das durch kurzes lockiges Haar und kurz gehaltenen Kinnbart, beides weiß oder grau, noch rundlicher erscheint, Paulus dagegen einen langen, schmalen Kopf mit hoher Stirn und langer Nase, der durch dunkles, an den Seiten gleichsam angeklebtes Haar und einen langen, dunklen Spitzbart noch mehr in die Länge gezogen erscheint. So finden wir sie, abgesehen von den schon erwähnten Bronzen und Goldgläsern, deren Alter schwer zu bestimmen ist, zuerst auf einem Fresco der Domitilla-Katakomben zu Rom (Abb. 22), das man der zweiten

Hälfte des 4. Jahrhunderts zuweist. Hier sind die beiden Köpfe in äußerst scharfer Charakterisierung gegeben<sup>15</sup>.

Es dauert lange, bis die hier schon hervortretende klare Charakteristik sich allgemein durchsetzt. Auf einem Arkosolgemälde in der sogenannten Kammer der Bäcker der Domitilla-Katakombe (Abb. 24), das Christus inmitten der Apostel zeigt<sup>16</sup>, sind zwar die beiden Apostelfürsten ebenso wie auf der Berliner Elfenbeinpyxis<sup>17</sup> dadurch hervorgehoben, daß sie vor den andern Aposteln, die in Gruppen zu je 5 rechts und links von Christus stehen, sitzen; aber die Charakteristik ist, abgesehen davon, daß das Bild stark gelitten hat, so wenig klar, daß die Gelehrten streiten, welches Petrus, welches Paulus sein solle. Wilpert nimmt den Ehrenplatz zur Rechten Christi (d. h. vom Beschauer aus gesehen links) für Petrus in Anspruch. Aber nach dem oben auf Grund zahlreicher Bilder festgestellten Anordnungsprinzip werden wir vielmehr an dieser Stelle Paulus zu suchen haben.

So ist gleich auf dem Apfismosaik von Santa Pudenziana in Rom (Abb. 25)<sup>18</sup>, dem schönsten Werke der besten Zeit (um 410), der Platz unmittelbar zur Rechten Christi Paulus, der zur Linken (rechts vom Beschauer aus) Petrus gegeben. Petrus hat hier ganz deutlich den rundlichen Kopf mit hellblondem (nicht weißem) Haar und Bart; Paulus das längliche Gesicht mit braunem Haar, das die hohe Stirne frei läßt; der Bart ist länglich, nicht eben sehr lang oder voll. Der Typ ist noch im Werden. Seine Rechte weist auf ein Buch, das aufgeschlagen auf seinen Knien liegt und auf dem man die Worte *Liber generationis*, das heißt den Anfang des Neuen Testaments (Matth. 1,1) erkennt<sup>19</sup>. Diese beiden Apostel erhalten Kränze von dahinterstehenden Frauengestalten, in denen man die Heidenkirche und die Judenkirche zu erkennen haben wird<sup>20</sup>.

Es gibt eine große Anzahl solcher Darstellungen, auf denen Christus inmitten des Apostelkollegiums erscheint, sowohl auf Fresken und Mosaiken als auf Sarkophagen<sup>21</sup>. Wenn man sie sorgfältig vergleicht, so sieht man, wie sich allmählich der Typus der einzelnen Apostel immer mehr herausbildet. Oft sind auch Petrus und Paulus allein herausgegriffen, wie sie zur Rechten und Linken Christi stehen, sei es, daß sie ihm die Patrone der Kirche zuführen, wie auf dem aus der Gotenzeit stammenden mächtig wirkenden und im 9. Jahrhundert viel nachgeahmten Apfismosaik der Kirche Santi Cosma e Damiano zu Rom

(Abb. 26)<sup>22</sup>, sei es, daß die Übergabe des Gesetzes als Symbol der Regierungsgewalt in der Kirche an Petrus dargestellt wird. Neben einer Apfismalerei von Santa Costanza zu Rom zeigen dies zahlreiche Sarkophage, wie z. B. der aus San Vitale zu Ravenna (Abb. 28)<sup>23</sup>. Meist werden dabei die beiden Apostel in lebhafter Schreitbewegung auf Christus zueilend dargestellt, Petrus meist kenntlich an dem geschulterten Kreuz, Paulus oft eine Rolle oder ein Buch in der Hand. Dabei sitzt auf der hinter Paulus stehenden Palme in der Regel der Vogel Phönix, und Paulus weist ebenso wie Christus auf ihn als Symbol der Auferstehung hin, während Petrus mit verhüllten Händen die ihm von Christus dargereichte Gesetzesrolle in Empfang nimmt<sup>24</sup>.

In dem durch die Farbenpracht seiner Mosaiken berühmten Mausoleum der Galla Placidia zu Ravenna (um 440) sind an den vier Wänden unter der Kuppel je zwei Apostel angebracht<sup>25</sup>, darunter ganz deutlich erkennbar auf der Südseite Paulus und Petrus (Abb. 27)<sup>26</sup> in der uns von der Domitilla-Katakombe her bekannten unterschiedlichen Charakteristik, lebhaft über das sie trennende Fenster hinweg redend. Paulus hat hier auffallend jüdischen Typ. Auf dem damit vielleicht gleichzeitigen ravennatischen Sarkophag (Abb. 28) tritt die unterschiedliche Charakteristik weit weniger hervor.

Schärfer erscheint diese wieder auf den der Zeit Justinians angehörenden Mosaiken von San Vitale zu Ravenna (um 547, Abb. 29): da sehen wir an dem Triumphbogen eine Anzahl Medaillons angebracht, in der Mitte Christus, links (d. h. zur Rechten des Herrn) Paulus, rechts Petrus. Die Köpfe sind steif und wenig ausdrucksvoll, zeigen aber den ausgeprägten Typus: Paulus mit dem dunklen Haar und langem Bart<sup>27</sup>.

Auf die Anschauung solcher Bilder geht die Beschreibung beider Apostel zurück, die wir bei Johannes Malalas fanden (oben S. 2). Schon diese Zeit bringt — freilich noch ganz selten — einzelne Szenen aus dem Leben des Apostels, vielleicht die Bekehrung und eine Steinigung<sup>28</sup>, dann aus der apokryphen Überlieferung die Thekla-Szene und das Martyrium, dieses am schönsten auf dem Bassus-Sarkophag<sup>29</sup>. Die Malta-Geschichte erzählt ausführlich ein Florentiner Elfenbein des 5. Jahrhunderts. Die Lehrscene mit der nachschreibenden Thekla findet sich schon im 5. Jahrhundert auf den Kuppelfresken der Nekropole von El Baghavat. Am Ende der Periode taucht in den Mosaiken der Apostelkirche zu Konstantinopel eine weit-



hin vorbildlich gewordene Zusammenordnung von zwei Darstellungen auf: die 12 Apostel, jeder einem Volk predigend und jeder etliche daraus taufend<sup>30</sup>.

Besondere Erwähnung verdienen die Apostelprozessionen in den Kuppeln der beiden Baptisterien von Ravenna (um 450 und 540). Bei beiden sind Petrus und Paulus die Anführer der beiden Halbchöre von je sechs Aposteln, die aufeinander bzw. auf den Gottesthron zuschreiten<sup>31</sup>.

Welche Bedeutung man — zunächst in Rom — den beiden Aposteln beilegte, zeigt sich darin, daß man ihre Köpfe nicht nur als Akroterien an Sarkophagen anbrachte, sondern sie auch als Schmuck an den beiden Pfosten von Stuhllehnen verwandte<sup>32</sup>. Die erhaltenen Werke der Kleinkunst, in Elfenbein, Silber, Bronze und Glas beweisen, daß das Bild des Paulus (meist allerdings mit dem des Petrus und anderer Apostel und Heiligen zusammen) auf Gegenständen auch des täglichen Lebens, nicht nur solchen, die für kirchlichen Gebrauch bestimmt waren, angebracht wurde<sup>33</sup>.

2. Die byzantinische Zeit. Mit Justinian kommen wir schon in die byzantinische Zeit. Hier überwiegt das Mosaik; dazu kommt die Elfenbeinschnitzerei und die von den Byzantinern besonders geschätzte und zu wunderbarer Vollendung entwickelte Kunst des Zellschmelzes (Email), die zahlreiche Medaillons liefert. Die Handschriftenmalerei nimmt bedeutend zu. In zahlreichen Werken der Groß- und Kleinkunst werden zunächst die altchristlichen Motive wiederholt<sup>34</sup>. Dann aber kommen neue hinzu: so die sog. große Fürbitte (Deësis), eine umfassende Komposition, bei der unter oder neben der aus Christus und den fürbittend zu ihm flehenden Gestalten der Gottesmutter und des Täufers bestehenden Mittelgruppe die zwölf Apostel gleichfalls in betender Haltung als Fürbitter erscheinen. Diese Deësis, zuweilen in abgekürzter Form auf die drei Mittelfiguren beschränkt, gehört zu dem Bildschmuck jeder byzantinischen Kirche und findet sich auch auf Werken der Kleinkunst, aus Speckstein oder in Email oder in getriebenem Golde<sup>35</sup>. Verwandt ist die in den meisten griechischen Kirchen in der Hauptkuppel, in den Domen von Torcello, Cefalù und Monreale als Schmuck der Äpfel erscheinende Darstellung der zwölf Apostel neben oder unter der als Orans zu ihrem göttlichen Sohn aufblickenden Gottesmutter<sup>36</sup>. Höchst eigenartig ist ein mir allerdings nur auf einem ganz jungen Bild bekannt-

gewordenes Motiv, das man der altchristlichen Trias: Kirche als Orans zwischen Petrus und Paulus (s. oben S. 4) besonders in der Form, die sie auf der Tür von Santa Sabina hat, vergleichen kann: Petrus und Paulus halten die Kirche, d. h. das Modell einer Kuppelkirche. Das soll schwerlich ein bestimmter Kirchbau, etwa eine Peter- und Paulskirche sein, sondern die Kirche als solche<sup>37</sup>. Neben den Himmelfahrt- und Pfingstbildern, die hier fast regelmäßig unter den Aposteln einen mit Paulustyp zeigen<sup>38</sup>, kommt jetzt als sehr beliebte Szene der Tod der Maria auf, dessen ganz feststehende Darstellung regelmäßig hinter dem Sterbelager der Gottesmutter Christus mit ihrer Seele auf dem Arm, darum die zwölf Apostel, Petrus am Kopfe und Paulus am Fußende der Liegenden, zeigt<sup>39</sup>. Die genannten drei Szenen bilden die letzte Trias in dem für die Kunst stark bestimmenden Zyklus der zwölf Feste<sup>40</sup>. Auch bei der schon aus der vorigen Periode stammenden liturgischen Szene der Apostelkommunion (wohl zu unterscheiden von der historischen Abendmahlszene) hat jetzt fast regelmäßig Paulus seinen festen Platz als Erster auf der Kelchseite<sup>41</sup>. Während der sog. aristokratische Typ der Pfalterillustration mit seinen hellenistisch-alexandrinischen Motiven kaum Anlaß zur Paulusdarstellung findet, bieten die Randillustrationen der auf Syrien und Kappadokien zurückgehenden mönchischen Pfalterien hierzu reichen Anlaß: da findet sich zu Psalm 67 (68), 28, wo Benjamin erwähnt ist, am Rande eine Paulusikon, zu Ps. 18, 5 die Mission der Apostel, Ps. 33, 9 Apostelkommunion, Ps. 109, 1 die Himmelfahrtsszene, zu Psalm 148 Christus von Petrus und Paulus verehrt u. a. m.<sup>42</sup> Auf den Mosaiken der Cappella Palatina von Palermo (Abb. 31) und des Doms von Monreale (Abb. 53) erscheint ein ausgebildeter Zyklus von Darstellungen aus dem Leben des Apostels: Auftrag, Bekehrung, Taufe, Predigt, Flucht, Begegnung<sup>43</sup> mit Petrus (Abb. 31), Disput mit Simon Magus vor Nero u. a. m. Auch eine von den Dichtern befangene Szene: Paulus redet, vom Heiligen Geiste erfüllt, während Lukas und Timotheus schreiben, findet hier ihr Gegenstück: Paulus entsendet seine Briefe durch Timotheus und Silas in alle Welt (Abb. 53)<sup>44</sup>. Paulus wird auch schreibend dargestellt und ihm gegenüber seine Ausleger, Chrysostomos, Theodoret und Oikumenios<sup>45</sup>. Auf den Bildern von Stephanus' Steinigung hat der die Kleider hütende Saulus durchaus den Paulustyp und meist sogar den Nimbus<sup>46</sup>.

Die Bekehrung, geradezu klassisch in einer Illustration zur Kosmographie des Kosmas Indikopleustes in der prächtigen vatikanischen Handschrift des 9. Jahrhunderts dargestellt (Titelbild zu diesem Teil II), wird in der episch erzählenden (oder mit Wickhoff zu reden: kontinuierlichen) Darstellungsweise in drei aufeinanderfolgenden Momenten geboten: Man sieht zunächst Paulus — schon hier mit Heiligenschein! — von zwei Begleitern gefolgt, auf dem Wege nach Damaskus einhereschreiten. Die beiden Städtebilder im Hintergrund zeigen die Richtung des Weges von Jerusalem nach Damaskus an. Paulus wird durch (zwei) Lichtstrahlen vom Himmel her getroffen und stürzt erblindet zu Boden. Man sieht ihn — das ist das zweite Moment — in der Art byzantinischer Proskynese auf dem Boden liegen. (Auf dem Mosaik von Palermo sind diese beiden Momente in den einen des Niederfallens zusammengezogen). Beischriften berichten die Himmelsstimme und Paulus' Gegenfrage. Auf der rechten Seite sieht man Ananias und Paulus in das Stadttor schreiten; die Beischrift befagt, daß Ananias ihn heilt. Dies ist ein Mißverständnis der auf dem Mosaik von Palermo (und in abendländischen Miniaturen) noch besser erhaltenen ursprünglichen Darstellung: Paulus wird als Erblindeter von einem (oder zweien) seiner Begleiter nach Damaskus abgeführt<sup>47</sup>. Nimmt man die gleichsam als Titelbild in die Mitte gestellte Figur des Apostels hinzu, so erscheint Paulus auf diesem einen Blatt nicht weniger als viermal.

Bei der Taufe (Abb. 53) ist bemerkenswert das Mißverhältnis zwischen dem kelchförmig gebildeten Taufbecken und dem daraus hervorragenden Oberkörper. Bei der Flucht (Abb. 53) schwanken die Darstellungen in der Zahl der auf der Mauer erscheinenden Personen. Zuweilen kommt auch noch ein Torwächter hinzu, hinter dessen Rücken sich die Szene abspielt. Ganz vereinzelt erscheint dabei Paulus außer im Korb auch noch, wie er sich eilend davonmacht. Die Begegnung mit Petrus (Abb. 31), bei der die Apostel zur Andeutung ihrer Wanderschaft Sandalen tragen — sonst sind sie regelmäßig barfuß dargestellt —, läßt mehrere Deutungen zu: wo sie unmittelbar auf die Flucht folgt, kann man an die erste Begegnung mit Petrus zu Jerusalem (Gal. 1,18) denken — so hat sie der byzantinische Dichter Johannes von Euchaita verstanden<sup>48</sup>. Da sich daran römische Szenen schließen, kann man auch die Begegnung der Apostel in der Welthauptstadt



darin finden; sie ist auch als Abschied vor dem Gang zum Martyrium verstanden worden<sup>49</sup>. Auffallen muß freilich, daß diese ältesten Bildzyklen aus dem Leben des Apostels noch nichts von allen den Szenen bieten, die später beliebte Vorwürfe für die Künstler geworden sind, von alle dem, was zwischen Kapitel 9 und 28 der Apostelgeschichte, bzw. deren legendärer Fortsetzung in den Peter- und Pauls-Akten liegt; sie springen gleich vom Anfang zum Ende über, ähnlich wie manche Zyklen des Lebens Jesu, die an Szenen der Kindheit gleich die Leidensgeschichte anreihen<sup>50</sup>.

Eine Darstellung des Martyriums fand sich auf der für den Patrizius Pantaleon unter Abt Hildebrand (dem späteren Gregor VII.) 1070 von byzantinischen Künstlern geschaffenen, leider bei dem Brande von 1823 größtenteils zerstörten Bronzetur von San Paolo fuori le mure zu Rom. Wir kennen sie aus den im 17. Jahrhundert für Kardinal Francesco Barberini angefertigten Zeichnungen in cod. Vat. Barb. lat. 4378. Außerdem besitzt die vatikanische Pinakothek eine Nachbildung mit emaillierten Fleischteilen<sup>51</sup>. Freilich machen beide Nachbildungen den Eindruck, als sei dabei etwas mißverstanden worden. Die Szene wirkt fast wie eine Erdrosselung. Paulus wird von einem am Oberkörper entblößten Schergen an einem um den Hals gelegten Strick gezogen; er ist auf das linke Knie gesunken und beugt das Haupt, das nicht verbunden ist, vor. Der Henker hinter ihm zieht grade sein Schwert aus der Scheide.

Der Typus entwickelt sich in der Richtung weiter, daß das Gesicht immer länger und schmaler, der Bart immer länger und spitzer, die Stirn immer höher und kahler wird. Doch kommt als eine Besonderheit des byzantinischen Paulusbildes, an der man dessen Nachwirkung noch lange auch im Abendlande erkennen kann, eine Stirnlocke auf, die bald nur aus einzelnen Haaren besteht, bald einen kleinen Schopf darstellt<sup>52</sup>.

Neben diesem Schmaltypus entwickelt sich ein zweiter, der im übrigen dieselben Charakteristika zeigt, aber ein durch kräftig hervortretende Backenknochen voll wirkendes Gesicht trägt, manchmal mit vollem Haar, das dann in der Regel in der Stirnmitte spitz vorspringt — eine Analogie zu der Stirnlocke —, manchmal auch mit kahlem Kopf und Stirnlocke. Dieser Typ scheint eigentlich dem Apostel Jacobus d. Ält. zuzukommen und nur durch Verwechslung auf Paulus übertragen zu sein<sup>53</sup>.

Wir sehen jenen ersten byzantinischen Typus auf dem schon erwähnten ravennatischen Mosaik (Abb. 29). Den zweiten Typ mit der gebogenen Nase und den dicken Backen und der gefurchten Stirn trägt Paulus auf einer dem 11. Jahrhundert angehörenden Miniatur einer vatikanischen Handschrift, cod. gr. 1208 (Abb. 30). Diese, den Apostelteil des Neuen Testaments enthaltend, zeigt auf drei Vollbildern dessen sechs Verfasser paarweise zusammengestellt: Lukas (für Apostelgeschichte) und Jacobus, dann Petrus und Johannes, endlich Judas Jacobi und Paulus — eine kanonsgeschichtlich beachtenswerte Zusammenstellung —. Paulus trägt dabei, wie es die Vorschrift des Malerbuches will (siehe oben S. 2), seine 14 Briefe unter dem Arm; man zähle nur die in zwei Reihen angeordneten Rollen nicht nur am oberen, teilweise durch den Arm verdeckten, sondern auch am unteren Ende. Der Hebräerbrief ist natürlich mitgezählt<sup>54</sup>.

Dieser zweite Typ herrscht auch auf den Mosaiken von Palermo. In besonders wirksamer Kontrastierung mit Petrus sehen wir ihn bei der Darstellung der Umarmung beider Apostel (Abb. 31), die zu der 2. Schicht des Mosaikenschmucks der Cappella Palatina unter Wilhelm I. (1159—1166) gehört. Am ausgeprägtesten zeigt ihn das wohl noch zu der 1. Schicht (um 1143) gehörende Brustbild im Diakonikon derselben Cappella Palatina (Abb. 32) mit seinen starr ins Weite blickenden Augen. Liegt hier jüdischer oder arabischer Einschlag vor? Paulus hat hier ein großes, offenbar mit Metall beschlagenes, kreuzgeschmücktes Buch in dem linken Arm, während die Rechte redend erhoben ist<sup>55</sup>.

So kommt auch bei dem Paulusbild der byzantinischen Kunst eignende Zug steifer Feierlichkeit zur Geltung.

3. Die romanische Zeit. Andere Wege geht die frühmittelalterliche Kunst des Abendlandes, so sehr sie stellenweise, und gerade in Rom, unter byzantinischem Einflusse steht.

Die romanische Kunst liebt es, die zwölf Apostel, bald stehend, bald sitzend, nebeneinander aufzureihen als wirkungsvollen Unterbau für die gern über dem Kirchenportal dargestellte Majestas Domini<sup>56</sup>. Oder sie zeigt Christus und die Apostel meist einzeln in Bögen sitzend als Reliefs an den Chorschranken. Sie bringt auch gern die Apostel zur Darstellung, wie sie auf den Schultern der Propheten stehen, wobei Paulus bald auf die des Jeremias, bald auf die anderer Pro-

pheten gestellt wird<sup>57</sup>. Die zwölf Apostel werden zu den zwölf Monaten in Beziehung gesetzt und so zur Ausschmückung der Kalender gebraucht. Die Folge schwankt dabei; meist steht Paulus als zweiter bei dem Februar<sup>58</sup>. Wo die Apostel als Träger des Symbols erscheinen, ein jeder mit einem Sage daraus auf seiner Schriftrolle, scheint Paulus in der Regel zu fehlen<sup>58a</sup>. Brustbilder der zwölf Apostel aus Elfenbein oder Email umgeben die tragbaren Altarplatten (Tragaltäre, Portatile), während später die Apostel in ganzer Gestalt um die kostbaren Reliquienschrine sitzen oder stehen<sup>59</sup>.

In der Bibelillustration dieser Zeit kommt Paulus bei den Paulusbriefen nur vereinzelt, und dann gewöhnlich als Federzeichnung am Rand oder neben der großen P-Initiale stehend vor, nur ganz vereinzelt, wie es später Regel wird, als Kopf- oder Brustbild in das P eingefügt<sup>60</sup>.

Dieser Zeit gehören auch die großen Weltgerichtsdarstellungen mit dem den Weltrichter thronend umgebenden Apostelkollegium an, wobei Paulus zunächst noch den Platz zur Rechten des Herrn erhält<sup>61</sup>. Die übernommenen Szenen, wie Himmelfahrt, Pfingsten, Mariä Tod, werden unter Beibehaltung des wesentlichen Aufbaues im einzelnen weiter- und umgebildet<sup>62</sup>. Auch Predigt und Martyrium finden sich nach byzantinischem Vorbild. In den liturgischen Büchern kommt zum 29. Juni die Zusammenstellung von Petrus' Kreuzigung und Paulus' Enthauptung in Aufnahme<sup>63</sup>. Herrad von Landsberg in ihrem Hortus deliciarum (um 1170) läßt Petrus und Paulus dem die Kelter tretenden Christus Körbe mit Trauben zutragen<sup>64</sup>.

Die besondere Rolle, welche in dieser Zeit die beiden Apostelfürsten spielen, hängt wohl mit der Betonung des Zusammenhangs von Rom und Reich zusammen. Petrus und Paulus gelten als die Patrone sowohl Roms und des Papsttums, als des Reiches und seiner Kaiser; sie sind die Patrone der wichtigsten Kirchen und Klöster<sup>65</sup>. Seit Gregor VII. (1073–1085) erscheinen die Apostelfürsten in der päpstlichen Bulle, dem Bleisiegel, nachdem schon Viktor II. (1054–1057) ihren Namen in die sog. Rota, das aus dem Kreuz entstandene Echtheitszeichen am Fuß der Urkunde, aufgenommen hatte<sup>66</sup>. Ein Reichenauer Künstler gibt in dem Huldigungsbilde des für Otto III. geschriebenen Evangeliars (München clm. 4453) den neben dem Thron des Kaisers stehenden Großen die Typen der Apostelfürsten, den Petrustyp dem Erzbischof, den Paulustyp dem Pfalzgrafen. In den Handschriften



Heinrichs II. assistieren Petrus und Paulus der durch Christus selbst vollzogenen Krönung, oder nehmen diese selbst vor<sup>67</sup>. Auch der Normannenkönig Roger II. läßt 1143 über seinen Thron in der Cappella Palatina zu Palermo von byzantinischen Künstlern ein wundervolles Mosaik anbringen, das Christus zwischen Petrus und Paulus zeigt<sup>68</sup>.

Der Pfalzgraf auf jener ottonischen Miniatur hat natürlich ein Schwert in der Hand (in Scheide). So kommt Paulus hier um das Jahr 1000 zum ersten Male zu einem solchen, ohne daß wir es hier als Paulussymbol ansprechen dürften. Es fehlt noch bis in die Mitte des 12. Jahrhunderts. Der Paulus von St. Trophime zu Arles um 1140 (Abb. 33) hat noch eine offene Schriftrolle als einziges Abzeichen. Das Schwert als Symbol taucht erst gegen Ende der romanischen Periode in der 2. Hälfte des 12. Jahrhunderts auf<sup>69</sup>. Eines der frühesten Beispiele dürfte das Relief an der Kirche zu Maguelonne 1178 sein (Abb. 34), wo der knieende Paulus das Schwert so über sich hält, als sollte er sich selbst damit den Kopf abschlagen — das eigentliche Motiv dieser auffallenden Schwerthaltung liegt natürlich in dem Halbbogen, in den die Figur hineinkomponiert ist. Auf einem etwas jüngeren römischen Mosaik in der Platonica von San Sebastiano zu Rom aus den Tagen Honorius' III. (1216–1227) reckt Paulus sein Schwert ebenso wie Petrus seinen Schlüssel zu dem über ihnen thronenden Christus empor<sup>70</sup>. Manchmal hält er es im Arm; meist präsentiert er es, indem er es am Knauf, ganz selten an der Spitze, aufrecht vor sich hinhält; seltener hält er es so, daß es frei herabhängt mit der Spitze oder auch dem Knauf nach unten; oder er trägt es geschultert. Daß er es aufstügte, kommt in dieser Periode noch kaum vor<sup>71</sup>. Dies Schwanken in der Haltung ist bezeichnend für eine Anfangszeit.

Auch bei dem Typus machen wir die gleichen Beobachtungen. Das Abendland geht seine eigenen Wege und entwickelt zunächst eine Reihe verschiedener Typen, aus denen sich erst allmählich ein fester Typ herausbildet. Offenbar als Fortwirkung altchristlicher Kunstübung findet sich in Südgalien und Spanien sowie bei den Iren vereinzelt ein bartloser Paulus (oder überhaupt Apostel-) Typ, nur mit dem Unterschied, daß aus dem idealen Jünglingsgesicht hier eine Knabenfratze oder ein greisenhafter Kopf geworden ist<sup>72</sup>. Einen eigenen Typus schafft die Reichenauer Malschule des 10. Jahrhunderts in den

ottonischen Prachthandschriften: hier hat Paulus ebenso weißen Bart wie Petrus, nur längeren; weiß ist auch sein spärliches, meist in Form zweier Halbmonde die Stirn umrahmendes Haar. Beide Apostelfürsten sollen offenbar als ehrwürdige Greise wirken<sup>73</sup>. Der herrschende Typ aber ist doch ein anderer, an die frühchristliche Überlieferung anknüpfender: Paulus mit dunklem Bart und Haar, nur daß der Bart in der Regel weniger lang ist, daß er manchmal – was freilich bei dem Christusbild häufiger ist – in zwei Spitzen ausgeht, zuweilen aber auch rund ist, daß er – ob unter Einwirkung des irischen Bandornaments<sup>74</sup>? – stark gesträht oder gelockt erscheint, wobei sich der betonte, in zwei Spitzen lang herabfallende Schnurrbart mit den Strähnen oder Locken des Kinnbartes verwebt (Abb. 34). Bedeutete schon die Einführung des bärtigen Typus im 4. Jahrhundert eine Orientalisierung, so hat unsere Periode diesen orientalischen Zug wesentlich verschärft. Wir treffen in karolingischer und ottonischer Zeit eine Reihe von Paulusdarstellungen, bei denen ein ausgesprochen jüdischer Typus vorzuliegen scheint. Er spricht sich aus in dem Profil mit mehr oder weniger stark gekrümmter Nase und in der lockenförmig gedrehten Form, die der halblange Spitzbart hier annimmt. Am ausgeprägtesten ist dies wohl auf dem Martyriumsbild zum Peter- und Paulsfest im Benedictionale des Bischofs Aethelwold von Winchester aus dem Ende des 10. Jahrhunderts (Abb. 20)<sup>75</sup>. Man muß freilich in dieser Ausdeutung vorsichtig sein. Ein ganz ähnlicher Typus findet sich in der karolingischen Malerei auch für Christus selbst und andere biblische Personen, z. B. in der bekannten Bibel von San Paolo. Hier fragt es sich doch, ob wirklich Kennzeichnung des Jüdischen gemeint ist oder ein (fränkisches?) Schönheitsideal der Zeit vorliegt. Ganz anders wirkt der antik beeinflusste Paulus aus Arles (Abb. 33), bei dem man trotz des romanischen Grundcharakters die Renaissance vorzuahnen meint. Obwohl dieser Paulus mit seiner Schriftrolle und seinem langen Lockenbart wie einer der alttestamentlichen Propheten ausschaut, ist doch nichts Semitisches an ihm.

Einzelne dieser spätromanischen Paulusgestalten sind, wie das ja den sog. Übergangsstil allgemein auszeichnet, natürlich in romanischer Formensprache, überaus charaktervoll, um nicht zu sagen durchgeistigt; so ganz besonders der Paulus vom Georgenchor des Bamberger Doms<sup>76</sup>.

4. Das spätere Mittelalter. Mit dem Auftreten der Bettelorden erwächst den Aposteln eine Konkurrenz an den großen Ordensstiftern, die sich in der bildenden Kunst stark fühlbar macht. Wo früher selbstverständlich die Apostelfürsten Petrus und Paulus den Ehrenplatz innehatten, erscheinen jetzt oft die Heiligen Franziskus und Dominikus, oder Franz und Antonius von Padua, Dominikus und Thomas von Aquino. Andererseits war vom Heiligen Franz selbst seinem Orden eine besondere Verehrung wie für Maria und den Erzengel Michael, so für die beiden großen Apostel Petrus und Paulus eingepflanzt<sup>77</sup>. Vielleicht hat die früh einsetzende szenenreiche Darstellung der Franziskus-Legende auf die Darstellung der Apostelleben anregend gewirkt. Die größte Entfaltung der Pauluszyklen gehört jedenfalls erst dem 13. Jahrhundert an. Wir wissen von einem solchen in Santa Costanza aus der Zeit Alexanders IV. (1256), einem andern im Porticus der alten Petersbasilika zu Rom (nach 1262), und wir kennen aus den 1635 für Kardinal Francesco Barberini angefertigten kolorierten Zeichnungen in cod. Barb. lat. 4406 der Vatikana die durch den Brand von 1823 leider bis auf geringfügige Reste zerstörte Mosaikenfolge der Paulus-Basilika, mit ihren zwei Reihen von je 21 Bildern, die unter Papst Johann XXI. von Abt Sextus 1276/77 hergestellt wurden. Leider hat der Zeichner es meist unterlassen, die Inschriften mit zu kopieren; er selbst verstand die schon damals arg beschädigten Bilder oft falsch oder gar nicht; so ist es uns heute unmöglich, diese reichste Darstellung des Pauluslebens noch in allen Einzelheiten zu überschauen. Sicher ist nur, daß außer der kanonischen Apostelgeschichte auch die apokryphe Apostellegende stark berücksichtigt war<sup>78</sup>.

Während das 13. und 14. Jahrhundert in Italien noch die großen Wandflächen für Freskenzyklen liebt<sup>79</sup>, löst die Gotik des Nordens die Wände in Säulenbündel und Fenster auf und schafft so Raum für teppichartige Glasgemälde einerseits<sup>80</sup>, für Pfeilerfiguren andererseits. So löst sich die geschlossene Darstellung des Apostelkollegiums jetzt meist auf. Die Apostel erscheinen auf die einzelnen Säulen und Pfeiler der Kirche verteilt. Auch das gotische Triptychon und Polyptychon bietet Raum für eine ganze Anzahl von Einzelfiguren. Oft erscheint eine Halbfigurenreihe von Aposteln in der Predella. Beato Angelico nimmt sogar noch den Rahmen zu Hilfe. Die Graphik des 15. (und 16.) Jahrhunderts liebt als Andachtsbilder Apostel-



folgen, meist auf 12 Einzelblättern, seltener auf einem Blatt vereinigt. Es sind Gegenstände der Volksfrömmigkeit, und doch sind die größten Meister daran beteiligt. Dabei haben jetzt – vom 13. zum 15. Jahrhundert mit steigender Regelmäßigkeit – alle Apostel ihre festen Symbole: Paulus Schwert und Buch, zuweilen das eine oder das andere, meist beide zugleich, in der Linken das Buch, in der Rechten das Schwert, dies senkrecht oder auch schräg vor sich haltend, oder geschultert, noch ganz selten aufgestützt<sup>81</sup>.

Standen die Apostelfürsten bisher zu Seiten des Herrn, so begegnen sie jetzt oft als Trabanten der Madonna oder sie halten – mit oder ohne Veronika – das Heilige Schweißstuch<sup>82</sup>. Gern schmückt man auch die Außenseite der Altarflügel mit ihren Bildern. Auf einer Allegorie in den Uffizien, die Bellini oder Giorgione zugeschrieben wird, hüten sie das Paradies.

Die Miniaturen der Bibelhandschriften finden in den 13 P-Initialen der Paulusbriefe samt dem M des Hebräerbriefes reichen Anlaß, das Paulusbild in Haltung und Farben zu variieren: bald wird nur das Brustbild geboten – in den kleinen Handexemplaren von winziger Größe –<sup>83</sup>, bald sieht man Paulus aufrecht stehen; bald sitzt er auf einer Bank oder einem hohen Lehnstuhl und schreibt oder lehrt<sup>84</sup>. Oft steht oder kniet ein Bote vor ihm, um den Brief zu empfangen. Oft sind es auch die sog. Mitverfasser, die ihm zur Seite stehen, oder die Adressaten sind dargestellt, als ob Paulus sich mit ihnen unterhielte. In der Graphik des 15. Jahrhunderts treten die Bilder der Städte, von denen und nach denen die Briefe gerichtet sind, hinzu – eine richtige Einleitung in effigie<sup>85</sup>. Besonders sorgfältige Illuminatoren gehen noch weiter und illustrieren den jeweiligen Briefinhalt, indem sie etwa zum Römerbrief die Predigt an Juden und Heiden, zu 1. Korinther die Versöhnung der vier Parteien, zu 2. Korinther die Austeilung des Abendmahls, zu Galater die Bekehrung des Apostels, zu Epheser die Anbetung der Trinität, zu 1. Thessalonicher die Totenauferweckung, zu 2. Thessalonicher die Vernichtung des Antichrists (filius perditionis), zu 2. Timotheus den Hinweis auf den Glaubenskampf, zu Titus eine Priesterweihe, zu Philemon die Wiederannahme des Onesimus bringen. In dem zu einer zweiteiligen Szene einladenden M des Hebräerbriefes zeigt sich meist Paulus im Disput mit Juden oder den Juden predigend<sup>86</sup>. Zuweilen ist auch eine fortlaufende Reihe von

Szenen aus dem Leben des Apostels in die Initialen eingelegt oder, wie bei der Heisterbacher Bibel (Abb. 54), jedem Brief vorangestellt<sup>87</sup>. Besonders reich geschmückte Bibeln haben auch schon bei den Prologen Initialbildchen, so daß sich auf einem Blatte oft mehrere Paulusbilder finden. So wetteifern die Miniaturmaler mit den Mosaikkünstlern in Darstellung der Geschichte des Apostels. Das Titelbild zur Apostelgeschichte zeigt meist Himmelfahrt oder Pfingsten oder eine Apostelgruppe<sup>88</sup>. Himmelfahrt, Pfingsten, Mariä Tod bzw. Himmelfahrt (16. August), dazu Paulus' Bekehrung (25. Januar) und seine Hinrichtung (29. Juni) finden auch in den Gebetbüchern (*Livres d'Heures*) oft ihre Darstellung<sup>89</sup>. Die Stellung des Paulus in jenen 3 Szenen des alten Zwölf-Feste-Zyklus ist nicht mehr so sicher, zumal bei Mariä Tod die vertikale Richtung der Hauptfigur eine völlige Umgruppierung veranlaßt hat<sup>90</sup>. Paulus steht dabei manchmal neben dem meist bischöflich gekleideten Petrus; oder er sitzt auch wohl lesend an der Seite. Zu der Sterbeszene treten jetzt oft noch die Grabtragung, wobei Petrus und Paulus vorn gehen; die Grablegung, wobei Petrus den Kopf, Paulus die Füße des Leichnams gefaßt hat; die Himmelfahrt Mariä, die die Apostel unten um den offenen leeren Sarg zeigt, während sie bei der Krönungsszene meist fehlen<sup>91</sup>.

Neu ist in dieser Zeit die Darstellung der Bekehrung als Reiter Szene. Hatte die romanische Kunst sich hier noch ganz an das von den Byzantinern entworfene Schema gehalten, so taucht in dem berittenen, mit seinem Pferd zusammenbrechenden, bzw. von dem Pferd herabstürzenden Paulus etwas Neues, weder durch die Schrifttexte noch durch die Ausmalung bei den Vätern Veranlaßtes auf. Ich habe an anderem Orte<sup>92</sup> erörtert, daß wir es hier vermutlich mit der Übertragung eines Motivs aus der Illustration von Prudentius' *Psychomachie* auf die Geschichte des Paulus zu tun haben: die gegen Humilitas und die anderen Tugenden zu Roß anstürmende Superbia stürzt in eine ihr von Fraus gegrabene Grube. Darin sah man die Geschichte des gegen Christus und seine Kirche anstürmenden, aber durch die himmlische Lichterscheinung vor Damaskus von seiner superbia zur humilitas bekehrten Apostels. Die ältesten Darstellungen zeigen Paulus allein, wie er über den Hals des zusammenbrechenden Pferdes zu Boden fällt (vgl. die Heisterbacher Bibel Abb. 54). Andere zeigen ihn, wie er unter dem Pferde liegt oder aber, noch hoch zu Roß, sein

Geficht nur mit der Hand gegen die himmlische Lichterscheinung schützt, so die prächtige Skulptur, die (in modernem gotischen Maßwerk) die Predella des Altars der Universitätskirche zu Leipzig ziert (Abb. 55). Später treten andere Motive hinzu, ein ihm aufführender Begleiter, ein das Pferd haltender Knecht, andere Begleiter zu Fuß und zu Pferd; so entwickelt sich langsam daraus eine große Reiter Szene<sup>93</sup>.

Wir finden diese schon auf Skulpturen des 14. Jahrhunderts am Dom zu Münster i. Westfalen, am Stephansdom zu Wien und an der ursprünglich für den Johanniterorden erbauten (katholischen) Pfarrkirche zu Striegau in Schlesien, vereinzelt auch in Miniaturen<sup>94</sup>. Gegen Ende unserer Periode wird Paulus wohl auch allein dargestellt, wie er auf den Knien die himmlische Offenbarung empfängt, dabei deutet die altrömische Ritterrüstung darauf, daß der Sturz vom Pferde vorangegangen ist<sup>95</sup>.

Der Paulustyp entwickelt sich in dieser Periode umgekehrt wie in der vorigen, von der Einheit zur Mannigfaltigkeit. Er nimmt im Süden und im Norden verschiedene Entwicklung. In Italien knüpft die früh beginnende Renaissance an die beiden byzantinischen Typen an, die wir oben unterschieden haben, derart, daß ein Teil der Künstler unter Duccios Führung den asketisch schmalwangigen und kahlköpfigen Typus fortführt, während die anderen, an ihrer Spitze Giotto, einen starkbackigen Typ mit vollem Haupthaar bevorzugen<sup>96</sup>. Bei beiden ist selbstverständlich Bart und Haar tiefdunkel. Im Norden entsteht dagegen ein blonder, echt deutscher Paulustyp mit vollem Haar und vollem Bart. In der eigenen Heimat nur selten durch byzantinische Einflüsse verdrängt, erobert dieser sich mit Hilfe der den Italienern im Blute liegenden Begeisterung für das Nordisch-Blonde größtenteils auch den Süden<sup>97</sup>. Dabei schwankt die Form des Bartes: er ist meist kürzer, läuft rund oder breit oder in mehreren Teilen aus und nimmt gegen Ende der Periode mehr und mehr eine wallende Form an<sup>98</sup>. Die einst für Paulus charakteristische Stirnlocke tritt nur noch vereinzelt auf; sie ist in der Gotik vielmehr ein Kennzeichen des Petrus geworden, indem dessen Haarkranz um die Tonsur in der Plastik zu einem Haarschopf vorn auf der Stirn zusammenschumpft<sup>99</sup>. Wenn sich bei manchen Paulusminiaturen ein Kreis von Strichen um die übrigens kahle Stirn findet, so kann man bei der Kleinheit dieser Bildchen schwer entscheiden, ob damit ein Haarkranz ge-



meint ist oder nur eine Andeutung der Rundung des Kopfes<sup>100</sup>. Das Gesicht wird in ausgeprägtem Gegensatz zu dem frühchristlichen Typ vielfach ein ganz breites, fast viereckiges. Die Nase ist meist gerade und nicht sehr lang, die Augen sind oft matt und ausdruckslos, oft wieder scharf und weitblickend. Es herrscht eine solche Mannigfaltigkeit, daß es in vielen Fällen wirklich schwer ist, eine Gestalt dem Typus nach als Paulus zu bestimmen.<sup>101</sup>

Noch fast romanisch mutet uns die Paulusgestalt an, die jetzt als Gegenstück zu einer Petrusfigur in dem Chorumgang der Laterans-Basilika ihre Aufstellung gefunden hat (Abb. 35). Man schwankt über ihre Datierung. Vermutlich gehörte sie zu einem Ex-Voto des Papstes Nikolaus IV. (gestorben 1292) — sein Grabmal war nicht im Lateran, sondern in Santa Maria Maggiore<sup>102</sup>. Vergleicht man diese mit der vielleicht ein halbes Jahrhundert älteren Skulptur am sog. Triangel des Erfurter Domes um 1230 (Abb. 36)<sup>103</sup>, so tritt der große Unterschied in der Auffassung bei aller stilistischen Verwandtschaft sofort in die Augen. Ich denke weniger an die Gewandbehandlung — bei dem römischen ruhige lange Falten, bei dem deutschen etwas unruhige Drapierung —, an die Handhaltung — dort natürlich, hier steif und ungeschickt — als an den Kopf: der römische ist lang und breit, der deutsche lang und schmal; bei jenem glogen die Augen, bei diesem schauen sie müde drein; jener hat feine anliegende, dieser plumpe abstehende Ohren; der Bart ist bei beiden ähnlich langwallend und spitz und doch technisch ganz verschieden behandelt; der römische hat einen kahlen Kopf mit hochgewölbter Stirn, der deutsche dichtes Haar über einer verhältnismäßig nicht hohen Stirn. Hielten nicht beide fast in gleicher Haltung Schwert und Buch, so würde man schwerlich denselben Menschen in beiden erkennen.

Wirkliche Gotik tritt uns in der Skulptur, die sich außen am Chor der Moritzkirche zu Halle befindet, entgegen, vor 1400 (Abb. 37)<sup>104</sup>. Dieser Paulus hält mit verhüllten Händen das Schwert aufgestützt und ein offenes Buch. Sein leicht zur Seite geneigtes Haupt ist lang und hält die Mitte zwischen üppiger Fülle und abgehärmter Eingefallenheit. Unter der hohen Stirn schauen zwei tiefe Augen mild herab. Der lange Bart folgt dem Schwung, der in der ganzen Gestalt liegt, und verstärkt diesen. Der Kopf ist kahl. Man kann sich diesen Paulus eigentlich nur blond denken.

Dagegen hat uns Fra Giovanni da Fiesole gen. Beato Angelico auf dem Rahmen zu seiner jetzt im Museum des Dominikanerklosters San Marco zu Florenz befindlichen Kreuzabnahme um 1430 (Abb. 38) wieder einen fast byzantinischen Typus von der ersten schmalwangigen Art (vgl. Abb. 29 und das Titelbild) beschert, nur daß Beato Angelico diesen zu vollendetem Ebenmaß gebracht und ihn mit der Inbrunst seiner Seele durchgeistigt hat. Byzantinisch ist der lange spitze Bart und die hohe Stirn; nicht byzantinisch, daß der Bart bis zur halben Wange emporreicht und daß statt der Stirnlocke volles Haar mit einer Spitze in die Stirn voreicht. Auch dieser Paulus hält sein Buch in verhüllter Hand, dabei mit wundervoller Grazie das Schwert schräg in den linken Arm gelegt. Er steht in Vorderansicht, doch nicht steif, sondern das rechte Bein lebhaft vorgelegt, sein Mund redet nicht, aber sein Blick spricht von unendlicher Güte. Übrigens lassen sich auf den zahlreichen Bildern des Meisters mehrere Paulustypen feststellen, darunter einer, der mit seiner starken Haarfülle den direkten Übergang von Giotto zu Raffael darstellt<sup>105</sup>.

Reichlich ein halbes Jahrhundert jünger — das ist der Abstand, in dem die deutsche Kunst der italienischen folgt, — ist das 1492 von Meister Lienhard Könbergk für den Altar der Paulskirche zu Erfurt gemalte Bild (jetzt in der Predigerkirche, Abb. 39). Die Außenseiten der beiden Altarflügel zeigen Paulus links und Petrus rechts knieend, je von einem Engel überhöht, der einen Vorhang hinter ihnen hält. Paulus hat das Schwert geschultert, die Linke mit dem Buch tief herabgesehnt; der Kopf ist länglich mit scharf ausgeprägten Zügen, die Nase leicht geschwungen, die Augenbrauen in hohen Halbkreisen über die tiefliegenden Augen gezogen. Der blonde Bart fällt in zwei Spitzen bis auf die Brust, die hohe Stirn ist kahl, aber dafür zeigt sich hinten am Kopf dichtes, lockig abstehendes Haar. Es liegt etwas Sinnendes in diesem wie in weite Ferne gehenden Blick. Um den Mund spielt Entschlossenheit — die Renaissance, Dürer kündigt sich an<sup>106</sup>.

Die soeben hervorgehobenen Züge erscheinen noch gesteigert in einer um wenig jünger Pfeilerfigur im Dom zu Halle (Abb. 40)<sup>107</sup>, bei der leider die Rechte mit dem Schwert fehlt; man kann aus dem Faltenwurf noch erschließen, daß dieses aufgestützt war. Die Linke hält das Buch an die Brust gepreßt, fast bekenntnismäßig, wie wir das von den Lutherbildern her

gewohnt sind. Der gekräufelte Bart fällt wieder in zwei Spitzen auf die Brust, das Haar bildet hier um die Ohren einen dichten Lockenbausch. Der Ausdruck ist ernst und streng. Die Figur, trotz ihres Datums (um 1525) spätgotisch in ihrer Art, leitet schon zu den Schöpfungen der neueren Zeit über und ist wohl geeignet, den Meisterwerken des 16. Jahrhunderts gegenübergestellt zu werden.

5. Die Renaissance. In Italien schon mit dem Quattrocento beginnend und vielfach direkt an die romanische Kunst anknüpfend, erreicht die Renaissance ihren Höhepunkt um 1500, während sie im Norden damals erst die Gotik abzulösen beginnt. Wo wir fließende Übergänge sehen, empfindet die Zeit selbst schroffe Gegensätze. Die Renaissance will sich von den Fesseln der Tradition freimachen und in jeder Hinsicht Neues schaffen; doch staunt man, wie sehr sie zugleich fortführt, was vorige Zeiten angebahnt haben<sup>108</sup>.

Hatte schon der Humanismus eine sonderliche Neigung zu Paulus bekundet — Laurentius Valla, Le Fèvre d'Éstables, Desiderius Erasmus von Rotterdam tragen ihre Gedanken in Form von Pauluskommentaren vor<sup>109</sup> —, so rückt die Reformation diesen Apostel in die vorderste Reihe. Er wird sozusagen der Apostel der Evangelischen in einem gewissen Gegensatz zu dem von den Päpstlichen jetzt bevorzugten Petrus. Daher entstehen jetzt weit mehr Einzelbilder des Paulus. Er tritt als Repräsentant des Neuen Testaments entweder dem Gesetzgeber Moses oder dem Psalmenfänger David gegenüber<sup>110</sup>.

Auch die Renaissance hat noch eine Anzahl Apostelfolgen geschaffen. Im Ganzen aber zieht sie der Darstellung der Einzelfigur die des Szenischen vor. Wandmalerei und Teppichweberei — man denke nur an Raffaels berühmte Wandteppiche für Leo X. (Abb. 2, 5, 6, 9, 10) — wetteifern in Schilderung des Lebens des Apostels, wobei manche Szenen, die bis dahin kaum beachtet worden waren, jetzt zur Darstellung gelangen<sup>111</sup>: Paulus und Elymas, Paulus in Lystra, Paulus im Kerker zu Philippi, Paulus auf dem Areopag. Adam Elsheimer fügt noch Paulus auf Malta hinzu (Abb. 16). Dabei geht diese monumentale Kunst darauf aus, imposante Kompositionen zu schaffen; sie will nicht mit möglichst geringen Mitteln illustrieren, sondern in reicher Darstellung das Auge ergötzen. Jetzt erst wird aus der Bekehrungsszene das große Reiterbild, oder richtiger gesagt, die Bekehrungsszene wird ein so beliebter Vorwurf, weil



sie Gelegenheit bietet, eine bewegte Reiter Szene zur Darstellung zu bringen. Raffael, Michelangelo, Taddeo Zuccari, Garofalo, del Pino und viele andere wetteifern in immer neuen Variationen dieses Themas; abseits steht, eigene Wege der Erfindung (inventione) gehend, Michelangelo Caravaggio<sup>112</sup>. Besonderer Beliebtheit erfreut sich um diese Zeit das Schlangenwunder auf Malta, durch das Paulus zum Schutzpatron gegen Schlangenbiß geworden war<sup>113</sup>. Mariä Tod tritt hinter der Krönung Mariä zurück, bei der die Apostel nur selten erscheinen<sup>114</sup>.

Von den Symbolen ist nicht viel zu sagen, es sind auch jetzt Buch und Schwert, letzteres jetzt in der Regel aufgestützt. Daß gelegentlich — bei Peter Vischer (Abb. 41) und bei Lukas Cranach im Heiltumsbuch von 1509 — zwei Schwerter in einer Hand vorkommen, ist schon gesagt<sup>115</sup>. Es mag mit der Hochschätzung des Handwerks in den Bürgerkreisen der Städte und besonders durch die Reformation zusammenhängen, daß wir jetzt vereinzelt auch den Webstuhl als Symbol des Apostels treffen, oder ihn gar bei der Arbeit daran sehen<sup>116</sup>.

Auch der Typus zeigt in deutlicher Anknüpfung an die vorangehende Entwicklung eine Fortbildung im Geiste der neuen Zeit: Paulus wird der schöne Mann, doch zugleich der charaktervolle. Er wird mehr und mehr durchgeistigt, und das Wesen des Künstlers spricht sich in seiner Schöpfung aus. Wir können wiederum aus der Fülle nur wenige Beispiele herausgreifen. Für die italienische Kunst wird Raffael maßgebend, vor allem mit seinem Paulus auf dem berühmten Gemälde der Heiligen Cecilia von 1513, jetzt in der Pinakothek zu Bologna. Raffael ist übrigens, wie wir gesehen haben, mit diesem Typus, den auch die vatikanischen Teppiche zeigen (vgl. besonders Abb. 10), nicht so schöpferisch, als man oft meint. Er knüpft an eine Linie, die von den Byzantinern über Giotto und Beato Angelico führt, an, so gewiß sein Paulus die seiner Vorgänger an innerer Geschlossenheit und Durchgeistigung übertrifft. Es ist der tiefe, fast grüblerische Denker, den wir hier vor uns sehen, wie er, das Kinn in die Hand gestützt, zu Boden schaut, das Schwert, das er in der anderen Hand aufgestützt hält, kaum beachtend. Die Pose, häufiger noch der Typ, sind wiederholt nachgebildet worden<sup>117</sup>.

In Deutschland schafft fast gleichzeitig Peter Vischer in seiner Bronzefigur des Apostels am Nürnberger Sebaldusgrab (Abb. 41)<sup>118</sup> einen ganz anderen, nicht minder bedeutamen

Typus. Dieser Paulus mit dem langen, in zwei Teilen herabwallenden Bart, der hohen Stirn, dem langen Haar, will mit Gestalten wie der Pfeilerfigur im Dom zu Halle (Abb. 40) verglichen sein. Es ist vieles äußerlich gleich; und doch wie viel majestätischer wirkt die neue Schöpfung! Dieser Paulus, mit den aufgestützten zwei Schwertern in der Linken, mit der sprechenden Rechten, redet gewaltig überzeugend. Es ist der Prediger und Lehrer. Sein ganz durchgeistigtes Gesicht mit der feinen Nase und der gefurchten Stirn zeigt keine Spur von jüdischem Typus. Der wallende Bart entspricht einer Zeitmode; man vergegenwärtige sich nur den durch Dürers Porträt bekannten Hieronymus Holzschuher, Herzog Georg von Sachsen, Lukas Cranach selbst oder etwa Johann Pfeffinger. Offenbar war dies damals ein Ideal männlicher Kraft und Würde. Aber zugleich gibt diese überwallende Haarfülle den Apostelgestalten — und sie haben diese in jener Zeit mehr oder weniger alle — etwas Übermenschliches, wie bei dem Moses des Michelangelo. Dieser Eindruck wird noch verstärkt dadurch, daß der Apostel das mächtige Schwert — bei Peter Vischer sind es deren gar zwei — wie spielend in der Hand hält, sich nur leicht darauf stützend. Hier kann man sagen, er ist nicht des Schwertes Opfer, sondern er führt es, wie er will, ein Held des Geistes, ein Meister des Wortes.

Die hier schon zu beobachtende Vergeistigung, die weit über das hinausgeht, was einer früheren Zeit möglich war, führt Albrecht Dürer weiter, der uns mit Pinsel und Griffel eine ganze Anzahl von Paulusbildern geschenkt hat, von denen ich den zu einer Apostelfolge gehörigen Stich von 1514 (Abb. 42) und das sog. Vierapostelbild von 1526 (Titelbild zu Teil I)<sup>110</sup> hervorhebe. Bei Dürer tritt neben dem Schwert, das wir auf dem Stich am Boden liegen sehen, das Bibelbuch als das entscheidende Symbol hervor. Die hohe, kahle, auf dem Vierapostelbild tiefgefurchte Stirn zeigt den Denker, die tiefliegenden durchdringenden Augen, die sich dem Beschauer tief in die Seele bohren, weisen auf den Menschenkenner und Seelenarzt. Vielleicht darf man sagen, daß in dem Paulus des Vierapostelbildes das Höchste erreicht ist, was menschliche Kunst auf diesem Gebiete überhaupt zu schaffen vermag. Michelangelo hat, abgesehen von der etwas aufgeregten Bekehrungsszene einen etwas merkwürdigen, mit Kappe bedeckten Paulus auf der Darstellung des Petrusmartyriums angebracht<sup>120</sup>. Außer-

dem erscheint Paulus unter den titanenhaften Gestalten, die den furchtbaren Weltenrichter auf dem jüngsten Gericht der Sixtinischen Kapelle umgeben, dicht über dem besonders hervorgehobenen Petrus<sup>121</sup>.

Der beginnende Barock kündigt sich an in der Pose auf Fra Bartolommeo's Bild in der vatikanischen Pinakothek, von 1502 (Abb. 43). Das im linken Arm getragene große Buch mit den zwei Schließen, das aufgestützte lange Schwert, der dunkle Bart und die an Raffael erinnernde Haarfülle, vor allem aber Haltung und Blick geben diesem Paulus etwas Herausforderndes, das im starken Gegensatz steht zu der Milde des Fra Giovanni da Fiesole (Abb. 38). Daß hinter dieser Stirn ein hoher Geist wohnt, ist nicht so sicher<sup>122</sup>.

Höchst eigenartig ist die Paulusdarstellung auf der 1526 entstandenen Kanzel im Dom zu Halle, die mit ihren Reliefs, den an der Kanzeltreppe hinaufführenden Kirchenlehrern und den die Kanzel umrahmenden apostolischen Verfassern des Neuen Testaments dem Gedanken des Reichstagsabschiedes von Speyer entspricht, daß die Bibel an der Hand der Kirchenlehre auszulegen sei. Dieser Paulus mit seiner Überfülle von Haar und Bart sieht fast wie ein Waldmensch aus. Fröhlichen Mutes beruft er sich auf das geschriebene Wort, dabei steckt das Schwert in der Scheide; auch der Putto neben ihm hat etwas Fröhliches. Dies ist der Geist der Renaissance am Hofe des Kardinals Albrecht<sup>123</sup>.

Anders der Paulus von Christoph Kapup 1595 (Abb. 45), der im Dome zu Magdeburg die Kanzel trägt, — ein Geschäft, das sonst meist Moses übertragen ist. Der Protestantismus hat den Apostel des Wortes dazu gewählt. Übergewaltig wie das Riefenschwert in seiner Rechten und das schwere Buch in seiner Linken ist dieser Paulus mit seinem tiefherabwallenden Bart und der Fülle krausen Haares. Tiefer Ernst spricht aus dem an Peter Vischer erinnernden, nur noch viel markanteren Gesicht mit der langen Nase und den tiefliegenden Augen. Es ist der Paulus der Streittheologen und Gelehrten um Matthias Flacius Illyricus, welche die Magdeburger Centurien geschaffen haben<sup>124</sup>.

Ganz für sich steht ein Paulustyp dieser Zeit, der angeblich auf einen von Sultan Bajazed an Papst Innozenz VIII. geschenkten geschnittenen Stein, der das Bild Christi — und auf der Rückseite das Bild des Apostels!? — zeigte, zurückgeht, tatsächlich aber wohl von Denkmünzen stammt, die man zu Rom kon-



vertierten Juden bei ihrer Taufe schenkte, und die auf der einen Seite den Christuskopf, auf der anderen den Pauluskopf, beide mit ausgeprägt jüdischem Typus, zeigten, eine Erinnerung daran, daß auch der Apostel der Heiden ein bekehrter Jude war. Diese Münzen sind in Deutschland nicht nur als Schaumünzen in Umlauf gewesen und nachgebildet worden; sie haben auch Nachbildung in der graphischen Kunst gefunden und, was das merkwürdigste ist, in der Skulptur, indem es in Erfurt um 1560 Sitte wurde, an dem Haustor die beiden Medaillons mit den Köpfen Christi und des Apostels Paulus anzubringen<sup>125</sup>.

6. Das 17. Jahrhundert. Die Barockzeit hat im allgemeinen für Paulus wenig Sinn. Wäre nicht Peter und Paul gewesen, so hätte sich die katholische Kunst wohl lieber anderen Heiligen zugewandt<sup>126</sup>. Aber diese beiden Hauptapostel wahren auch jetzt noch ihren Platz. Sie stehen vor mancher Barockkirche; mancher Hochaltar und manches Epitaph dieser Zeit zeigt die Apostelfürsten oben an beiden Seiten<sup>127</sup>. Das geht bis hoch hinauf in die Tiroler Berge, obwohl jener Pfarrer recht hatte, der mir versicherte: Paulus ist kein Apostel für die Bauern. Man stellt die beiden Martyrien der Apostel jetzt gern dar mit der ganzen Freude der Zeit an dem Grausam-gräßlichen<sup>128</sup>. Guido Reni wagt sich sogar an den Streit der beiden Apostel in Antiochien (Abb. 8), freilich dessen Herbigkeit stark verfüßend. Eustache Le Sueur schildert auf dem Gemälde im Louvre die Verbrennung der Zauberbücher zu Ephesus (Abb. 11)<sup>129</sup> und Nicolas Poussin versenkt sich in zwei Darstellungen – beide jetzt im Louvre – in das Geheimnis der Entrückung in den dritten Himmel (Abb. 7); liebt doch die Barockzeit gerade die Darstellung geistlicher Verzückung<sup>130</sup>.

Trotzdem hat uns gerade das 17. Jahrhundert eine ganze Anzahl hervorragender Paulusbildnisse geschenkt. Dabei zeigt sich, daß der Typus immer stärker schwankt. Die Künstler-Individualität wirkt sich, nachdem schon in der vorigen Periode der Bann der Tradition gesprengt war, frei aus. Bei Guido Reni wirkt deutlich Raffael nach. Auch von Nicolas Poussin und Eustache Le Sueur kann man das sagen. Nur in bedingter Weise gilt es von Peter Paul Rubens, der seine beiden Namensheiligen auf einem Bilde in holländischem Privatbesitz gemalt hat; auf ihn oder seine Werkstatt geht auch das bekanntere Gemälde der Münchener Pinakothek (Abb. 46) zurück<sup>131</sup>. Die

beiden Apostel wirken hier mächtig, wie zwei antike Götter. Für den, der von Dürer herkommt, sind sie wenig ansprechend. Bei der Überfülle von Locken und Bart fehlt das Geistige.

Hierin wird der Vlame weit übertroffen von dem Spanier Alonso Cano, dessen Paulusbild in der Dresdener Galerie (Abb. 47) bei ausgeprägtem Realismus und aller Pose doch einen hohen Grad von Innerlichkeit und Geistigkeit zeigt. Das lange schmale Schwert gemahnt an den spanischen Degen und verrät so die Einwirkung der Zeitmode. Übrigens ist Cano nur einer der zahlreichen spanischen Künstler dieser Zeit, die sich mit dem Paulusbilde beschäftigt haben<sup>132</sup>.

Am höchsten aber steht ohne Zweifel Rembrandt, der den schreibenden Paulus fünf- oder sechsmal geschildert hat (zu Stuttgart Abb. 18, Nürnberg, Wien Abb. 48, Paris, Canford Manor, [New York]), immer den gleichen Typus des alten Mannes mit langwallendem weißen Bart, der uns etwas an Rembrandts Bilder alter vornehmer Juden erinnert. Rembrandt verfenkt sich in die Gefühle des eingekerkerten Apostels. Er, dessen einziges Buch eine Bibel war, weiß uns packend zu schildern, wie der gefangene Apostel sich in seine Bibel vertieft (Abb. 18), oder wie er zur Feder greift, um mit seinen Gemeinden zu korrespondieren (Abb. 48). Das eine Bild (in Pariser Privatbesitz) stellt ausdrücklich die Entstehung des Theffalonicher-Briefes dar<sup>133</sup>. Rembrandt überfieht freilich – wie übrigens fast alle Künstler vor und nach ihm –, daß Paulus seine Briefe in der Regel nicht selbst niederschrieb, sondern diktierete, wir ihn uns also richtiger so vorzustellen haben werden, wie er mit langen Schritten, lebhaft gestikulierend, in dem engen Raume auf- und abging, während Tertius oder ein anderer Bruder dabei saß und schrieb. Nur die byzantinische Kunst hat dies Motiv des Diktierens, freilich in ihrer steifen Art, zur Darstellung gebracht (s. o. S. 17).

7. Das 18. Jahrhundert. Die Zeit des Pietismus und der Aufklärung hat, wie sie in der Theologie wenig Verständnis für Paulus zeigte, auch in der Kunst kein bedeutendes Paulusbild geschaffen. Nicht als ob nicht auch jetzt noch Bildhauer Figuren der beiden Apostelfürsten gearbeitet, Maler ihre Geschichte dargestellt hätten. Die Bibel wird in zierlichen Kupfern illustriert. Aber es fehlt die Kongenialität. Das Zeitalter des Galanten und des Schäferspiels ist ungeeignet, Paulus zu erfassen.

Anlaß zur Beschäftigung mit dem Apostel gab der Neubau der Londoner St. Pauls-Kirche durch Wren 1675 – 1710, für die nicht nur plastischer Schmuck des Äußeren von Bird – darunter die 4 m hohe Statue auf dem Giebel –, sondern auch Grisaillebemalung der inneren Kuppel mit Szenen aus dem Leben des Apostels von James Thornhill (Abb. 15) geschaffen wurde<sup>134</sup>.

Nichtsagend und zugleich traditionslos wie dieser Paulustyp ist auch der von Jean Restout auf seinem konventionellen Taufbilde im Louvre angewandte (Abb. 3); dem bartlosen Jüngling kann niemand ansehen, daß er der Apostel Paulus sein soll. Wieviel kraftvoller ist da, trotz aller Proportionsfehler, die byzantinische Taufdarstellung (s. Abb. 53).

8. Die Neuzeit. Ähnlich wie die Reformation im 16., hat sich auch die Erneuerung des kirchlichen Lebens im 19. Jahrhundert durch Paulus stark bestimmen lassen und sich demgemäß stark für ihn begeistert. Dies kommt zum Ausdruck nicht nur in dem paulinischen Grundzug der Theologie des 19. Jahrhunderts, es spricht sich auch aus in einer ganzen Reihe von Kirchbauten, die mit dem Namen Paulus verbunden werden. Man kann eine Reihe solcher in den 30er und 40er Jahren des 19. Jahrhunderts beobachten<sup>135</sup>. Diese Pauluskirchen haben selbstverständlich auch zu Paulusdarstellungen Anlaß geboten. In besonders umfassendem Maße ist dieses der Fall bei der großen römischen Paulusbasilika, deren Wiederherstellung nach dem Brande von 1823 ein ganzes Jahrhundert in Anspruch genommen hat. Heute leuchtet dem Besucher schon von der Fassade her ein mächtiges, ganz modernes Mosaik entgegen, das die Apostelfürsten in halbliegender Stellung neben dem thronenden Herrn – etwas für die alte Kunst Unerhörtes – zeigt. Tritt er in das Atrium ein, so steht er zunächst vor dem Riesenstandbild des Apostels (von Anfignoni, vollendet 1926 von Canonica), das mit verhülltem Haupte – will dieser Paulus sich vor Regen und Sonne schützen? – auffallend an eine Figur des das Martyrium des Apostels darstellenden Reliefs in Tre Fontane erinnert, wo offenbar ein heidnischer Priester der Hinrichtung des Apostels beiwohnt. Sollte diese Figur irrig für Paulus gehalten und zum Vorbild des Riesenstandbildes gemacht worden sein? An Tre Fontane erinnern auch die Paulusköpfe, die auf den Kapitellen der zwölf Säulen vor der Front der Kirche angebracht sind. In der Vorhalle stehen, eigentlich zum Schmuck des Giebels bestimmt, Statuen der



Apstel Petrus und Paulus (dieser von A. Rondoni) — hier hat Paulus einen ungemein finsternen Ausdruck. Tritt man dann in die Kirche selbst mit ihren marmorglänzenden fünf Hallen ein, so sieht man links und rechts von der Confessio abermals zwei gewaltige Standbilder der beiden Apostel, wieder in der Anordnung: links Petrus, rechts Paulus (jener von Revelli, dieser von Adamo Tadolini), während an dem gotischen Tabernakel des Arnolfo di Cambio 1285 die Paulusfigur oben links, Petrus oben rechts angebracht sind. Aus der alten Basilika stammen noch die beiden Apostelgestalten in Mosaik am Triumphbogen (um 440) und die der Apfis (beidemale Paulus links). Neu ist dann die an die Stelle der alten Mosaiken getretene Reihe von 36 Fresken, die sich hoch oben um die Wände des Quer- und des Langschiffes herumziehen, paarweise von nicht eben sehr namhaften Künstlern in den Jahren 1840 bis 1850 ausgeführt. Wertvoller ist das riesige Gemälde von Camuccini über dem Altar im linken Querschiff, der der Bekehrung des Apostels geweiht ist<sup>136</sup>. Von der Holzstatue in der Sakramentskapelle war schon die Rede (S. 3), ebenso von dem Fresco (Antoniazzo's) in der Wölbung des Durchgangs zur Sakristei (S. 79, Anm. 96). Ein altes Fresco der beiden Apostel neben einer Kreuzigung hat sich in der sala del martirologio erhalten. Die kleine Pinakothek hinter der Sakristei birgt eine ganze Reihe von Paulusbildern verschiedener Zeiten und Schulen.

Das 19. Jahrhundert mit seinem Biblizismus und seinem historischen Sinn greift wieder ganz anders in die biblische Geschichte hinein und illustriert Szenen, an die man bis dahin gar nicht gedacht hatte: den Abschied von den ephesinischen Ältesten zu Milet (Abb. 12), den Abschied von den Christen zu Tyrus (Abb. 13), Paulus' Ankunft in Rom (Abb. 17), das Wiedersehen mit Onesiphorus (Abb. 19), wobei die verschiedensten malerischen Stilformen zur Verwendung gelangen. Die Bilderbibel lebt in den großen Schöpfungen eines Schnorr von Carolsfeld, eines Gustav Doré und anderer wieder auf. Das historische Verständnis für die Werke der Vergangenheit schafft Sammelwerke wie die Pfeiderersche Meisterbilderbibel, die ein bequemes Repertorium für ikonographische Studien darstellt. Man beginnt jetzt auch wissenschaftlich die Ikonographie zu bearbeiten<sup>137</sup>.

Im Typus greift das 19. Jahrhundert zunächst auf die klassischen Muster der Renaissance zurück. Barthel Thorwaldsen

schafft 1821 für die Frauenkirche zu Kopenhagen in klassizistischem Stil den bekannten Christus und die zwölf Apostelgestalten, darunter Paulus in der Haltung des Lehrers (Abb. 49). An Peter Vischer erinnernd, läßt die imposante Gestalt doch mehr das Studium der Antike erkennen. Die Durchgeistigung tritt hinter der kalten Formschönheit zurück. Von Peter Cornelius besitzt das Museum zu Halle eine Zeichnung der beiden Hauptapostel. Friedrich Overbeck gibt in seiner Zeichnung (Abb. 50) nur eine leichtveränderte Replik des raffaelschen Paulus aus der Heiligen Cecilie: wir sehen hier einen in tiefes Nachdenken versunkenen Grübler, bei dem man nicht recht begreift, wozu er ein Schwert in seiner Linken hält. Auch A. Rethel<sup>138</sup>, G. Pfannschmidt, G. Spangenberg u. a. haben sich eingehend mit Paulus befaßt.

Auch Schnorr von Carolsfeld in seinen wirkungsvollen Bibelillustrationen ist an diesem Paulustyp der Renaissance mit starker Umfegung ins Modern-Bürgerliche beteiligt (Abb. 17). Noch weiter geht die Verweichlichung bei seinem Schüler Karl Schönherr (Abb. 12). Hier ist wieder die Charakterlosigkeit des 18. Jahrhunderts erreicht. Demgegenüber macht sich zu Ende des vorigen und zu Beginn des jetzigen Jahrhunderts ein neues Streben geltend. Aus der Fülle des Stoffes seien nur wenige Beispiele herausgegriffen. Einander nahe stehen Wilhelm Steinhäusen und Rudolf Schäfer, schon in der äußeren Form, in der sie die Bekehrung des Paulus darstellen. Paulus ist bei beiden der inbrünstige Gottsucher, dessen Sehnen durch die himmlische Offenbarung vor Damaskus Erfüllung findet<sup>139</sup>.

Von einer ganz anderen Seite zeigt uns den Apostel der englische Maler Frederic Shields<sup>140</sup> in einem offenbar von den Präraffaeliten beeinflussten Gemälde in der Himmelfahrtskirche zu London (Abb. 51): Paulus mit dem ganz durchgegeistigten schmalen Gesicht, dessen hohe Stirn tiefen Ernst verrät — der Typ erinnert an das Beste, was Spät-Gotik und Früh-Renaissance geschaffen haben — ist hier der begeisterte, fast möchte man sagen fanatische Prediger des Gekreuzigten. Die Taube auf seinem Haupt weist auf die göttliche Inspiration, die Armbhaltung läßt auf die Nachfolge des am Kreuz Hängenden schließen. Shields macht von dem Mittel des Spruchbandes zur Veranschaulichung des gesprochenen Wortes Gebrauch: „Wir predigen Christum den Gekreuzigten“ (1. Kor. 1,23).

Sehr anders wirkt der Paulus auf den Blättern von Reginald Hallward<sup>141</sup>. Es ist Raffaels Typ ins modern Proletarische

überlegt. Der wie auf einer Kanzel stehende Paulus vor Felix (Abb. 14), der – freilich im Schutz römischen Militärs – der tobenden jüdischen Menge gegenüber die ruhige Sicherheit gefestigter Überzeugung zum Ausdruck bringt, könnte ein heutiger Methodistenprediger sein. Der Paulus mit Onesiphorus (Abb. 19) zeigt neben der Verwahrlosung des Gefangenen die herzliche Freude an dem unerwarteten Besuch aus der Ferne, der ihn wieder mit seinen geliebten kleinasiatischen Gemeinden in Verbindung bringt.

Lovis Corinth endlich hat auf seinem Golgatha-Triptychon, das er 1911 für seine Heimatskirche zu Tapiau malte, einen ganz eigenartigen neuen Paulustyp geschaffen (Abb. 52). Es ist ein litauischer Jude mit kurzem, struppigem Bart und langem Haar. In Gesicht und Haltung mischt sich mit einer gewissen Steifheit der byzantinisch-russischen Kunst ungeheure Leidenschaftlichkeit; die großen Augen, der geöffnete Mund, die sprechende Hand zeugen von hinreißender Beredsamkeit. Dieser Paulus, asketisch mager an Hals und Händen, ungepflegt an Bart und Haar, lehrt aus einem aufgeschlagenen Buch heraus und doch nicht aus dessen Buchstaben, sondern aus tiefster Seele heraus. Das Schwert, das ihm umwickelt im Arme liegt, hat hier nur die Bedeutung des traditionellen Symbols. So großen Beifall gerade dieses Bild gefunden hat, es dürfte nicht das letzte Wort der Kunst in unserer Frage sein<sup>142</sup>.



### III. Rückblick.

Schauen wir zurück auf die Geschichte des Paulusbildes, so muß nicht nur der Reichtum und die Mannigfaltigkeit der Darstellung, sondern auch die unendliche Verschiedenheit im Typus selbst auffallen. Mit den Tausenden von Paulusdarstellungen, die in die dieser Geschichte zugrunde liegende Liste aufgenommen sind<sup>1</sup>, ist das vorhandene Material wohl noch lange nicht erschöpft. Alle Arten darstellender Kunst sind an dieser Geschichte des Paulusbildes beteiligt: Malerei in Mosaik, in Fresco, in Monumental- und in Miniatur-Form, Skulptur in Stein, Holz- und Elfenbein, Metallarbeit, Email, Glasmalerei und Stoffweberei. Der Apostel erscheint in den mannigfaltigsten Gruppierungen und den verschiedensten Szenen. Was aber die Hauptsache ist: sein Typ wechselt fort und fort. Nicht nur ist der altchristliche Typ ein anderer als der byzantinische, der romanische ein anderer als der gotische; mit der Renaissance treten neue Typen auf, und die Neuzeit sucht weiter nach solchen. Auch innerhalb der einzelnen Kunstperioden ist der Typ nicht konstant. Oft laufen zwei oder mehr Typen nebeneinander her, zuweilen sogar bei demselben Künstler<sup>2</sup>. Es zeigt sich darin das Nachwirken älterer Prägungen, die Abhängigkeit sogar der Größten von ihren Vorlagen. Man hat viel von konstanten Zügen gesprochen, die sich durch all die verschiedenen Paulusbilder hindurchziehen sollten, und die man zum Beweis dafür nahm, daß dahinter letztlich etwas Historisches, eine echte Überlieferung stehe. Wer sich das vorgelegte Material unvoreingenommen anschaut, wird diese Behauptung nicht aufrechterhalten mögen. Welche Ähnlichkeit hat der Paulus der Katakomben, wenn man hier von einem einheitlichen Typ sprechen kann, mit dem der Renaissance? Wenn sich einzelne Züge durch mehrere Perioden halten, so verschwinden sie jedoch schließlich einmal, und andere treten an ihre Stelle. Vielleicht ist das am meisten in die Augen springende: Bart und Haar, etwas Äußeres. Paulus könnte die Farbe der Haare gewechselt, den Bart einmal so, ein andermal anders getragen haben, in seiner Jugend volles Haar gehabt

haben und später kahlköpfig geworden sein. Wahrscheinlich ist dies alles nicht, noch weniger, daß die Künstler verschiedener Jahrhunderte sozusagen auf Bilder aus verschiedenen Lebensperioden des Apostels zurückgegriffen haben sollten<sup>3</sup>. Aber daß Paulus bald groß, bald von mittlerer Statur erscheint; meist mit länglichem Gesicht, doch zuweilen auch mit rundlichem; meist mit schmalen Wangen, vereinzelt aber mit stark ausladenden Backenknochen; daß seine Nase sich bald als Adlernase darstellt, bald durch Geradheit und Länge sich auszeichnet; daß die Stirne meist hoch und gewölbt ist, aber auch wieder ganz niedrig erscheint, das läßt sich nun einmal nicht in ein Bild zusammenbringen.

Wenn man als Konstante einen gewissen jüdischen Zug in den Paulusbildern aller Zeiten hat finden wollen, so beruht das auf Täuschung. Er fehlt zu Anfang, er fehlt wieder in der Renaissance, und in den Zwischenzeiten tritt er bald stärker bald schwächer auf.

Gewiß, auch bei Persönlichkeiten, deren Porträt historisch durch zeitgenössische Bilder feststeht, zeigen sich Schwankungen in der Wiedergabe.<sup>4</sup> Der Luther von 1520, wie ihn uns der ältere Cranach als Mönch und als Doktor gemalt hat, der Luther als Ritter Jörg, der von 1526 und der von 1543 von deselben Künstlers Hand, der Luther der Spätzeit, wie er uns von den Bildern des jüngeren Cranach her geläufig ist und durch die Kunst des 19. Jahrhunderts gleichsam kanonisch geworden ist, die Zeichnung Furtnagels auf dem Totenbett, die uns soeben J. Ficker wiedergehenkt hat, und die Totenmaske, deren Echtheit daraufhin erneut einer rein literarischen Kritik gegenüber siegreich verfochten ward, bis hin zu den weiblichen Lutherbildnissen des 18. Jahrhunderts, so verschieden sie im übrigen untereinander sein mögen, gehen doch alle auf die lebendige Anschauung von der Persönlichkeit oder die Erinnerung an sie zurück<sup>5</sup>.

An den Bildern des Heiligen Franz hat Henry Thode nachgewiesen, daß auch auf ein beglaubigtes geschichtliches Porträt ein frei erfundener Idealtypus folgen kann, den dann wieder eine spätere Zeit zugunsten jenes echten Porträts zurückschiebt<sup>6</sup>. Aber auch dieser Idealtyp verrät doch die Herkunft von jenem historischen Porträt, und man kann hier trotz der Schwankungen von einer Konstante reden, was eben, wie wir sahen, von Paulus nicht gilt.

In der Antike treffen wir oft auf den Fall, daß Hunderte von Bildnissen einer Gottheit auf ein als Prototyp geltendes Kultbild zurückweisen, das seinerseits die bewußte Schöpfung eines Künstlers ist, mag dieser auch schon durch eine gewisse Kulttradition gebunden gewesen sein; ein Idealbild, das sich als kanonisch durchgesetzt hat und das selbst da nachklingt, wo die Kunst im höfischen Dienst das Bild der Gottheit mit den konkreten Zügen eines bestimmten Menschen ausstattet.

Weder das eine noch das andere liegt bei dem Paulusbilde vor. Hier gab es keine Erinnerung aus Anschauung, aber auch kein kanonisches Prototyp. Es liegen zwei bis drei Jahrhunderte zwischen der Lebenszeit des Apostels und den ersten bildlichen Darstellungen, und wir können deutlich beobachten, wie sich erst allmählich aus einem Idealaposteltyp der individuelle Paulustyp herausbildet. Dabei ist auch nicht möglich, daß man über einen zwischen eingekommenen Idealtyp auf einen historischen Erinnerungstyp zurückgegriffen haben sollte. Und, wenn solches wirklich hätte geschehen können, so wüßten wir doch nicht, welcher der verschiedenen nebeneinander auftauchenden und einhergehenden Typen diesem echten entspricht.

Schon dies Schwanken des Typs von Anfang an und durch die ganze Entwicklung hindurch spricht andererseits dagegen, daß irgendein Paulusbild da war, das, wenn auch vielleicht freie Schöpfung einer Künstlerphantasie, doch als das Normalbild gegolten hätte. Das kann man höchstens für einzelne Perioden, wie z. B. die byzantinische, annehmen, die eine Gleichmäßigkeit im Typus zeigen, welche auf ein normatives Vorbild schließen läßt. Aber wir haben, daß selbst in dieser Periode der Typ nicht rein durchgeführt worden ist, daß man nicht von der Alleinherrschaft einer bestimmten Bildform reden kann.

Ob gelegentlich markante Typen geschichtlicher Persönlichkeiten auf die Paulusdarstellung eingewirkt haben? Diese Frage kann gegenüber der Ähnlichkeit des byzantinischen Paulustyps mit dem Bilde des Patriarchen Paulos I. von Konstantinopel (340—344) aufgeworfen werden<sup>7</sup>; sie läßt sich aber mit den uns zur Verfügung stehenden Mitteln nicht beantworten, wie es sich auch bis jetzt kaum feststellen läßt, daß die Träger des Namens Paulus auf dem päpstlichen Stuhl oder sonst Fürsten und Bischöfe dieses Namens von besonderer Bedeutung für die Entwicklung des Paulusbildes geworden sind<sup>8</sup>.



Bei der hohen Verehrung, die die Apostel insgesamt und der Apostel Paulus insbesondere in der Kirche genossen, ist es selbstverständlich, daß man in seinem Bilde ein Ideal darzustellen beehrte. Man bildete ihn schön, man bildete ihn stattlich, und dabei war er doch in Wirklichkeit wohl eher häßlich und klein. Wir würden aber — so stark ist die Gewöhnung — ein solches Paulusbild in Sokratesform oder etwa nach Melanchthons Gestalt<sup>9</sup> heute gar nicht ertragen.

Wie in dem Petrustyp Würde und Kraft, so kommt in dem Paulustyp Weisheit und Mut zur Darstellung. Der kahle Kopf, der lange Bart erinnern — und sollen erinnern — an die Philosophen. So wenig Paulus selbst sich als solchen gegeben hat — er beurteilte seinen Versuch, zu den Philosophen Athens als Philosoph zu reden, als Entgleisung und sprach nicht nur über die Redekunst, sondern auch über die Philosophie selbst in fast wegwerfendem Ton —, so sehr haben die griechischen Väter ihn als Philosophen würdigen zu sollen geglaubt<sup>10</sup>. Diesem Philosophenideal entspricht es, wenn Paulus in der älteren Kunst in würdevoller Ruhe, ein Bild gesammelter Kraft, erscheint. Das ist nicht ohne geschichtliche Wahrheit: Paulus besaß ein hohes Maß von Selbstbeherrschung bei aller Leidenschaftlichkeit seiner Seele. Die neueste Kunst gibt lieber dieser glühenden Leidenschaft, mit der Paulus den Gekreuzigten predigt, mit der er seinem Herrn dient, mit der er seine Gemeinden liebt, aber auch deren Verstörer haßt, Ausdruck.<sup>11</sup>

Paulus war ein Asket, oder genauer gesagt ein Mensch mit stark asketischen Neigungen. Das haben die Künstler herausgefühlt, zumal in Perioden, die selbst von asketischen Idealen erfüllt waren. Aber in Paulus war auch ein weltmächtiger Trieb. Und so sehen wir ihn besonders in der Renaissance wie einen Herrscher voller Kraft und Entschlossenheit. Paulus war ein Kämpfer. Auf manchem Bilde ist es, als ob er sein Schwert wirklich als Ritter, als Kämpfer führte. Paulus war ein Grübler. In tiefem Nachsinnen sehen wir ihn bei Raffael wie bei Rembrandt. Paulus war Missionar, Prediger; er taufte und predigte; er konnte segnen und fluchen; durch ihn und an ihm geschahen Wunder; er widerstand dem Magier Simon und dem Kaiser Nero; er erlitt für seinen Herrn das Martyrium. Das alles bringt die Kunst zur Darstellung. Aber sie würdigt auch, was wir als das wichtigste Lebenswerk des Apostels, als sein wertvollstes Vermächtnis an die christliche Kirche er-

kannten: Paulus legt alles, was er hat und was er zu fagen hat, nieder in den Briefen, die er seinen Gemeinden schreibt. Das spricht sich aus in den Rollen, die er in Händen trägt, in den Botenszenen der Miniaturen, der Bibelhandschriften und -drucke; das hat mit dem ihm eigenen Bibelverständnis Rembrandt auf fast allen seiner Paulusbilder zum Ausdruck gebracht. Und das Buch endlich, das als Symbol an Paulus wie an keinem anderen der Apostel haftet, gleich dem Aposteltitel, bringt zum Ausdruck, daß Paulus, auf der Schrift fußend, der Welt das Evangelium bringt. Das eben war, wie wir sahen, seine weltgeschichtliche Bedeutung.

## Anmerkungen zu Kapitel I.

### Vorfragen.

- <sup>1</sup> Eva Bruns, Das literarische Porträt der Griechen im 5. und 4. Jahrhundert, 1896; I. Fürst, Die literarische Porträtmanier im Bereich des griechischen und römischen Schrifttums (Philologus, LXI) 1902. Vgl. dazu K. L. Schmidt, Die Stellung der Evangelien in der allgemeinen Literaturgeschichte (Gunkel-Festschrift) 1923, 80.
- <sup>2</sup> Vgl. E. v. Dobshütz, Christusbilder 1899. Hier sind S. 293—330 auch die literarischen Beschreibungen Christi zusammengestellt und ist der Beweis erbracht, daß der sog. Lentulusbrief, angeblich eine gleichzeitige Quelle, vielmehr eine spätmittelalterliche Schöpfung, ja der Form nach eine humanistische Fälschung ist.
- <sup>3</sup> Acta apostolorum apocrypha ed. R. H. Lipsius I, 1891, 237; E. Hennecke, Neutestamentliche Apokryphen <sup>2</sup> 1924, 198; dazu J. Ficker, Die Darstellung der Apostel in der altchristlichen Kunst (Beiträge zur Kunstgeschichte N. F. 5) 1887, 34 f.; vgl. meine Christusbilder 295<sup>\*\*</sup>. Wertvoll ist es auch, die lateinischen Überlegungen bei O. v. Gebhardt T. U. 22,2 1902, 8 ff., zu vergleichen.
- <sup>4</sup> Auch 2. Kor. 10,10 redet mehr von dem Eindruck der Worte, der schriftlichen in dem Brief im Gegensatz zu den mündlichen bei dem Besuch in Korinth; aber die Bemerkung: „Die Anwesenheit des Leibes ist schwach“ führt doch auf das Gebiet des Körperlichen. Es scheint sich um einen Krankheitsanfall gehandelt zu haben, vgl. 2. Kor. 12,7. Auch aus 1. Kor. 2,3; 4,9 f.; 2. Kor. 4,7 ff. kann man den Eindruck äußerer Schwächlichkeit herauslesen. Auf ein Augenübel hat man aus Gal. 4,15 geschlossen. Luther hat unter dem Eindruck dieser Stellen sich wohl eine richtige Vorstellung von Paulus gemacht, wenn er in den Tischreden (WH 2, 7 n. 1245) auf die Frage, welche Gestalt Paulus gehabt habe, antwortet: „Ego credo Paulum fuisse personam contemptibilem, ein armes, diris menlein sicut Philippus.“ (Diese Stelle verdanke ich J. Ficker, s. dessen Rede: Luther als Professor, Halleische Universitätsreden 34, 1927, S. 20, 47). Der Katholik Martin Mayr, Paulusbilder 1925, 8 beschreibt ihn: „Klein aber lautstimmig. Unansehnlich aber einen mächtigen Schädel auf den engen, schiefen Schultern.“
- <sup>5</sup> Die Ausdeutung der einzelnen Gesichtszüge, die uns von Lavater her geläufige Physiognomik, war schon damals in Übung; siehe Richard Förster's Ausgabe der Scriptores physiognomici graeci et latini bei Teubner 1893. Diese erlauben allerdings eine physiognomische Ausdeutung der Paulusbildung nicht. Zusammen gewachsene Augenbrauen gelten meist als Zeichen eines Menschen voll Kummer Ps. Aristoteles 69, Adamantios II, 37 (I 80, 397 Förster), vgl. Pollux II, 50. Dion Chrysostomos or. Tar. 1 beschreibt so einen Wollüstling (Förster I, LXXI). Andererseits wird das Wort *σινοφύς* auch mit „hochsinzig, hochmütig, prahlend“ glossiert und von anderen wieder mit „schönäugig, verständig“ (Belege bei Förster II 314). Die große Nase erscheint mit den zusammen gewachsenen Augenbrauen und vielen anderen Zeichen als Marke der unter dem Zeichen des Steinbocks Geborenen bei Hippolyt refut. IV 15 (Förster II 342). Die Lateiner übersetzen das „etwas große Nase“ mit „Adlernase“. An den „krummen Beinen“ als Schönheitszeichen hat ein lateinischer Übersetzer Anstoß genommen und dafür „elegante Schenkel“ gesetzt. Statt „kahlköpfig“ geben einige „mit geschorenem Haupt“, andere „mit borstigem Haar“; dafür schreiben andere statt „kräftig“: „etwas kahl“.



- <sup>6</sup> Zu Philopatris f. K. Krumbacher, *Gesch. d. byz. Lit.* <sup>2</sup> 459 ff., der mit Erwin Rohde auf das Jahr 969 kommt; Aninger glaubt 974 errechnen zu können. Andere setzen die Schrift in die Zeit Justinians, Crampe in das 7. Jahrhundert. Früher ging man bis auf die Zeit Julians (361—363) zurück, s. Ficker a. a. O. 37; vgl. v. Dobschütz RE <sup>3</sup> 15, 363 ff.
- <sup>7</sup> Johannes Malalas (um 565, s. Krumbacher <sup>2</sup> 325 ff.), *Chronographie* Buch 10 hinter dem Martyrium (ed. Bonn. p. 255, MSG 97, 388). Vgl. J. Ficker a. a. O. 42 f.
- <sup>8</sup> Das fog. Malerbuch des Elpios aus einer Sinaihandschrift herausgegeben von C. Tischendorf, *Anecdota sacra et profana* 1861, 129. Es verdiente eine Neubearbeitung. Das Verhältnis zu Malalas hat Ficker a. a. O. 43 bestimmt. Das Synaxar der Kirche von Konstantinopel, in der Zeit Leo's VI. (886—911) zusammengestellt, hat zum 29. Juni in allen seinen zahlreichen Rezensionen, von denen die fog. Menäen nur eine, und zwar die jüngste (nach 1081) darstellen, in die Kommemoration der beiden Apostel wie bei Malalas hinter dem Martyrium eingeflochten deren Protopographie (ed. Hippolyte Delehaye HA SS Propyläum mensis Novembris 1902, 777—780; *Menaëa graeca* ed. Ven. 1843, Juni 29 p. 117). Über das Alter des Synaxars und seiner Rezensionen vgl. GgH 1903, 7, 544—574.
- Nikephoros Kallistû (um 1333) *Kirchengeschichte* II 27 und V 40 (MSG 144, 747; 145, 883) geht wohl auf eine Zwischenquelle des 10. Jahrh. zurück (f. meine *Christusbilder* 207). Lateinisch nach der Übersetzung des J. Lange finden sich die beiden Apostelschilderungen aus Nikephoros in cod. Vat. Barb. lat. 2624 Bl. 137—8 (vgl. u. Anm. 39).
- <sup>9</sup> Das fog. Malerbuch vom Berge Athos, an sich eine junge Kompilation, liegt in verschiedenen Fassungen vor: s. die Ausgaben von A. Konstantinides, Athen 1883, 187; von Papadopoulos Kerameus, St. Petersburg 1909, S. 150; franz. von M. Didron, *Manuel d'iconographie chrétienne*, 1845, 299, deutsch von G. Schäfer, *Handbuch der Malerei*, 1855, 293.
- <sup>10</sup> s. o. Anm. 3 und 5.
- <sup>11</sup> Die 7 Lobreden auf Paulus (aus der antiochenischen Zeit 387?) bei MSG 50, 473—514; in Betracht kommt besonders or. II (477—484). Andere Lobreden auf Paulus (bzw. Petrus und Paulus, Paulus und Thekla) find in der *Bibliotheca hagiographica graeca* der Bollandisten <sup>2</sup> 1909, 202 f., 208 f. und 242 f. verzeichnet; vgl. auch die *Bibliotheca hagiographica latina* 1900/1901, 953 ff., 966 ff., 1161 f.. Vgl. zu den Enkomien R. A. Lipsius, *Die apokr. Apostelgeschichten und Apostellegenden* II 2, 160.
- <sup>12</sup> MSG 40, 292 bei der Antiochia-Szene Gal. 2, 14 von Paulus: οὐδὲ τὴν πολὺν ἡδέσθη τοῦ γέροντος (d. h. des Petrus). Über diese Homilie vgl. Mich. Bauer, *Würzburger Inaug.-Diss.* 1911 57 f.; A. Breß T. U. 40, 1 1914, 85 f.
- <sup>13</sup> *Acta Petri et Pauli* 9, 22 (*Acta apostolorum apocrypha* ed. R. A. Lipsius I, 183, 188). Diese Form der Peter- und Pauls-Akten gehört wohl erst in das 6. Jahrhundert.
- <sup>14</sup> *Passio* f. Pauli apostoli 18 (*Acta apost. apocr.* ed. Lipsius I 42).
- <sup>15</sup> Ps. Ambrosius epist. 53 (MSL 17, 745 D): cum quadam mihi tertia apparere persona, quae similis erat beato Paulo apostolo, cuius me vultum pictura docuerat. — Ambrosius selbst in seiner epist. 22 vom Jahre 386 (MSL 16, 1019—26) erwähnt davon nichts.
- <sup>16</sup> *Acta* f. Silvestri bei Mombricitus II 281 (ed. Paris. 1910, 511), auch bei Baronius, *Annales eccl.* ad a. 324 c. 40; verkürzt *Legenda aurea* 12, 2 (Graeffe p. 72); griechisch bei F. Combefis, *Illustrium Christi Martyrum lecti triumphi*, Paris 1660, 276, 278. Auf diesen Zug weist Hadrian I. in seinem Schreiben an die Kaiserin Irene vom 26. Oct. 785 (MSL 96, 1220); vgl. *Libri Carolini* II 13 (MSL 98, 1078 B). Illustriert ist die Legende im Porticus der früheren St. Peters-Basilika zu Rom (davon erhalten die Apostelköpfe: N. Bull. 1913 T VI);

in der Silvesterkapelle bei Quattro Coronati zu Rom; auf Fresken des Piero della Francesca zu Arezzo; auf einem Glasfenster der Cathedrale zu Chartres u. sonst.

- <sup>17</sup> vita f. Iohannis Chrysostomi auctore Georgio Alexandrino c. 27 (Chrys. Opp. ed. Savilius VIII 194, 19 ff.). Die Stelle spielt eine Rolle im Bilderstreit: Johannes von Damaskus hat sie unter seine Belege für Bilderverehrung aufgenommen, de imag. I (MSG 94, 1278 C). Daraus entnehmen sie Symeon Metaphrastes vita Chrys. (MSG 114, 1104 f.); Leo der Weise (MSG 107, 256 f.). Jamben darauf von Johannes von Euchaita (ed. Lagarde p. 9 n. 13).
- <sup>18</sup> Beda hist. eccl. Angl. IV, 14 (Plummer p. 235). — Weitere Apostelerscheinungen bucht Ficker a. a. O. 40 f. Ikonographisch kommen noch die an Franziskus (Giotto), an Dominikus (Fra Angelico) und die gegen Attila (Raffael) in Betracht; auch eine in der passio S. Ceciliae erwähnte Erscheinung eines senex an ihren Bräutigam Valerian. Der senex wird in den meisten Texten nicht genannt, soll aber offenbar Paulus sein, da er Eph. 4,5 und Röm. 11, 36 in seinem mit Goldbuchstaben geschriebenen Buch vorweist; als solcher wird er auch dargestellt, z. B. in Köln, St. Cecilia.
- <sup>19</sup> Manuel Philes ed. Müller 1855, I 198 n. 22 (98 Stichen!); vgl. 85 n. 174 (aus Scor.); Wortspiel mit *ταρός* Fußsohle ebenso wie in 22, 61 f.); 430 n. 217 (aus Flor.).
- <sup>20</sup> Freundliche Mitteilung des Priors von San Paolo, Dom Nazarenus Berge O. S. B. Die Holzfigur steht jetzt so hoch, daß sie nur auf Leiter erreichbar ist, weil die Verehrung der Frommen, die sich Andenken abschnitten, ihr gefährlich wurde. Die Idee erinnert an das im Mittelalter viel beachtete „Längenmaß Christi“; vgl. G. Uzielli, Le misure lineari medioevali e l'effigie di Cristo, Florenz 1899; ders. l'orazione della misura di Cristo, arch. stor. ital. 1901; Ph. Lauer, Le palais de Latran, 1911, 103, Abb. 39.
- <sup>21</sup> Man kann bei der Gruppe: „Christus und die Zwölf“ drei Formen unterscheiden: a) alle stehend, b) alle sitzend, c) Christus thronend, die Apostel stehend, wozu als Nebenform kommt d) Christus thronend, die Apostel stehend bis auf Petrus und Paulus (s. Anm. 28). Form a überwiegt auf den Sarkophagen und den romanischen Portalen; Form b auf den Fresken der Katakomben und den Mosaiken (Abb. 23 und 25; ausnahmsweise auch auf Sarkophagen, z. B. Le Blant Arles 6); es ist die Form der Weltgerichtsdarstellungen (Kap. II Anm. 61). Form c wird später immer mehr beliebt als Ausdruck der Erhabenheit Christi und der Devotion der Apostel: es ist die Form der sog. Deësis. (Anm. 50 und Kap. II Anm. 35). — Die an sich für die Gotik mit ihren Pfeilerfiguren bezeichnende Auflösung ist freilich schon auf einzelnen altchristlichen Sarkophagen, die zwischen je zwei Apostel eine Säule stellen, bzw. jeden Apostel in eine Arkade für sich stellen, und auf romanischen Lettern, die die Figuren einzeln auf die Brüstung verteilen (z. B. in San Zeno zu Verona), vorweggenommen und wirkt dann in Renaissance- und Barock-Skulptur, besonders aber in den Apostelreihen auf 12 Einzelblättern des 15. und 16. Jahrhunderts nach.
- <sup>22</sup> Vgl. I 33 f., Anm. 5; dazu jetzt J. Wagenmann, Die Stellung des Apostels Paulus neben den 12 in den ersten zwei Jahrhunderten (Beiheft z. ZNW 3) Gießen, 1926. — Daß für die Kunst Paulus zu den Zwölfen zählt, kann nicht scharf genug betont werden. Immer wieder stößt man auch bei Leuten, die es wissen sollten, auf die Bemerkung: Paulus gehört doch nicht zu den Zwölfen! Und diese Zurechnung ist in der Kunst ganz allgemein, keineswegs bloß byzantinisch! Und sie ist nicht nur auf die Kunst beschränkt: sie ist liturgisch. In einer Antiphon des römischen Breviers zum 30. Juni heißt es: magnus sanctus Paulus, vas electionis, vere dignus est glorificandus, qui et meruit thronum duodecimum possidere (vgl. Anm. 25).

<sup>23</sup> Als 13. Apostel wird Paulus gezählt in den Apostel- und Jüngerverzeichnissen unter dem Namen des Epiphanius und des Hippolyt und in einem syrischen Text (Schermann p. 114, 167, 219); als zweiter in einem anonymen griechisch-syrischen Verzeichnis (ebd. 171), in den griechischen Synaxaren und Menäen und in dem weit verbreiteten lateinischen Breviarium apostolorum (ebd. 270). Er fehlt bei Ps. Symeon Logotheta (ebd. 177).

<sup>24</sup> Die Kunft zählt gewöhnlich nicht von links nach rechts oder umgekehrt, sondern geht von der Mitte aus, also

nicht	1	2	3	4	5	6	::	7	8	9	10	11	12
sondern	11	9	7	5	3	1	::	2	4	6	8	10	12
oder	12	10	8	6	4	2	::	1	3	5	7	9	11

So haben Petrus und Paulus in der Regel die Mittelplätze inne. Zuweilen stehen sie jedoch an den beiden Außenseiten nach dem Schema

1	3	5	7	9	11	::	12	10	8	6	4	2
---	---	---	---	---	----	----	----	----	---	---	---	---

Selten nur finden sie sich auf der gleichen Seite, z. B. auf den beiden Apfismosaiken von Jac. Torriti, in S. Giovanni in Laterano und in Santa Maria in Trastevere, auf Michelangelo's jüngstem Gemälde in der Sixtinischen Kapelle, bei der Himmelfahrtsszene in der sächsisch-thüringischen Malerschule und in der Schule des Lorenzo Monaco (Vatik. Pinak.) usw.

<sup>25</sup> Sacramentarium Gelasianum ed. Wilson 1894, 234; Sacramentarium Gregorianum ed. Wilson 1915 (Bradshaw Society XLIX), 2; Bobbio Missale ed. Lowe 1920 (B. S. LVIII) I 30 u. a. — Manche haben Petrus und Paulus (diese allein) durch et zu einem Paar verbunden. Die griechischen Liturgien haben dieser Apostelaufzählung in der Meßliturgie nichts zur Seite zu stellen.

Bei den Byzantinern erscheint besonders verbreitet eine Reihenfolge:

Petrus, Paulus; Andreas, Johannes; Thomas, Philippus;  
Jacobus, Matthäus; Lukas, Simon; Bartholomäus, Markus.

Hier sind also der zweite Jacobus und Judas unter den Aposteln durch die Evangelisten Lukas und Markus ersetzt! Das mag in den besonderen Verhältnissen der Apostelkirche zu Konstantinopel begründet sein, die seit 356/357 die Reliquien der Apostel (so!) Lukas, Andreas und Timotheus barg. Vgl. Millet, Daphni 144; Heisenberg, Apostelkirche 41 ff., 159 ff., 210 ff., 217 ff., der aber die Einheitlichkeit und die Wirkung dieser Ordnung stark überschätzt. Vgl. die Verse des Johannes von Euchaita MSG 120, 1196 B und Schermann a. a. O. 204 f., Synaxarium zum 30. Juni (Delehaye 779 ff.). Wertvoll wäre eine Sammlung aller vorkommenden Apostelfolgen.

<sup>26</sup> Paulus fehlt merkwürdigerweise meist bei der Verteilung des Credo auf die Zwölf (siehe die Quellen bei Hahn, Bibl. der Symbole<sup>3</sup> 1897, 36, 39, 86, 139; vgl. II Anm. 3), ebenso auch in der entsprechenden malerischen Darstellung, z. B. in der Liebfrauenkirche zu Trier (15. Jahrh.), unter der Marienkrönung des Hlunno (Vatik. Pinak.), auch in der Miniatur Paris Bibl. Mazarine 820 La somme le Roy 1295 (H. Martin, Miniature Française, 1923, Abb. 20); auf dem Gilbertus-Tragaltar des Welfenschatzes (nach 1150). Ausnahmen siehe in Teil III bei der Ikonographie, z. B. auf dem jetzt zerstörten Apfismosaik von S. Paolo f. l. m. zu Rom v. 1206. — Paulus fehlt auch auf dem Lettner zu San Zeno in Verona, vgl. u. Anm. 56, und auf dem Mosaik in der Klosterkirche zu Grottaferrata (nach 1250, Wilpert, Taf. 300), das ein merkwürdiges Mittelding zwischen Pfingst- und Weltgerichtsdarstellung ist.

<sup>27</sup> Der Ausdruck principes apostolorum ist in älterer Zeit ebenso selten, wie princeps apostolorum für Petrus häufig ist. Er scheint erst in neuerer Zeit geläufig geworden zu sein. Vgl. principes sacerdotum Ps.-Ambrosius sermo 54, 4 (MSL 17, 715 A); principes ecclesiarum Ps.-Augustin sermo 202, 2 (MSL 39, 2121); praecipui apostoli Leo I. sermo 82 (MSL 54, 422 C; daneben 424 A princeps apostolici ordinis für Petrus; 425 B Paulus Petri coapostolus).



Die Griechen fagen *οἱ κορυφαῖοι τῶν ἀποστόλων*, z. B. Asterios von Amaseia, MSG 40, 264 A in der Überschrift.

Daß Paulus dem Petrus nicht nachstehe, betont Ambrosius, de spir. sancto II, 13 (MSL 16, 776 D): nec Paulus inferior Petro, quamvis ille ecclesiae fundamentum . . . , nec Paulus indignus apostolorum collegio.

Erst 1647 unter Innocenz X. siegt die kurialistische Tendenz in dem Verbot, Petrus und Paulus als Häupter der Kirche gleichzustellen (Mirbt, Quellen zur Geschichte des Papsttums <sup>4</sup> 1924, 381).

<sup>28</sup> Siehe S. 14 mit Anm. 16 u. 17 zu Kap. II. Aus dieser Szene herausgehoben erscheinen die beiden auf Faltstühlen sitzenden Apostel auf Goldgläsern, z. B. Garrucci 183, 2, 3, 4, 6; 184, 2, 3, 5; 192, 3, 5; 197, 4. Nicht hierher gehört das Petrus-Markus-Elfenbein, siehe Anm. 57.

<sup>29</sup> Daß ein aus zwölf Köpfen bestehendes Kollegium durch eine kleinere Zahl vertreten wird, findet sich wie im Recht, so in der Kunst häufig. Vgl. die sieben Apostel auf Abb. 23. Sonst kommen als Abkürzung auch 6 oder 8 oder 10 vor. Vgl. auch Anm. 113 zu Kap. II.

<sup>30</sup> So schon I. Clem., 5, 4 f.; Dionys von Korinth bei Eusebius h. e. II, 25, 8. In Rom find zwar die beiden Kirchen wegen der verschiedenen Grabstätten getrennt (am Vatikan und an der Straße nach Ostia), aber überall stößt man auf die beiden Apostel als Einheit: beider Häupter — übrigens ist nur Paulus enthauptet worden — werden in S. Giovanni in Laterano in demselben Tabernakel aufbewahrt (zuerst von Johannes diac. im 11. Jh. erwähnt, unter Urban V. 1368 neu entdeckt); ihre Standbilder stehen sowohl vor St. Peter wie vor St. Paul; auf der Engelsbrücke usf. (s. Anm. 127 zu Kap. II); beider Martyrien sind in Bild und Skulptur angebracht auf den Bronzetüren von St. Peter und in der Sakristei, sowie (zweimal) in Tre Fontane. Vgl. Hans Lietzmann, Petrus und Paulus in Rom <sup>2</sup> 1926. — Zum 22. Februar, dem Gedenktag der Bekehrung des Paulus, ist im Missale Romanum die Rubrik beigelegt, daß bei jedem Paulusfest auch des Apostels Petrus und umgekehrt zu gedenken sei.

<sup>31</sup> Der Peter- und Pauls-Tag am 29. Juni — als Tag der beiden Martyrien, ursprünglich nicht im gleichen Jahr (Augustin sermo 381, 1; 295, 7; Ps-Aug. s. 205, 4 u. a.), später uno tempore uno eodemque die (Decret. Gelasianum 3, 2 u. v. a.; vgl. mein Decretum Gelasianum T. II. 38, 4 1912, 254 f.) — findet sich schon in den ältesten Kalendern, dem römischen vom Jahre 354 (mit Hinweis auf die depositio von 258), dem karthagischen von ca. 505; in dem syrischen von 411 fehlt dieser Teil; dafür ist hier am 28. Dezember angemerkt: „In der Stadt Rom Paulus der Apostel und Symeon Kepha das Haupt der Apostel unfres Herrn.“ Festreden auf Petrus und Paulus gibt es griechisch von Asterios, Sophronios, Niketas Paphlagon, einem Ps-Chrysostomos, Theophanes Kerameus, Georgios Akropolites, Maximos Planudes, Gregorios Palamas; lateinisch von Ambrosius (?), Augustin (?), noch 7 unter Augustins Namen (vgl. Lipsius, Apokr. Apostelgesch. I 208, II 1, 253), Maximus v. Turin, Fulgentius, Faustus v. Reji. ufw.

<sup>32</sup> Während Rom seine Petruskirche und seine Paulskirche hat (vgl. Anm. 30), ebenso London (Westminster Peter, City Paul) und in Wearmouth das eine Kloster Peter, das andere Paul geweiht war, erhielt Konstantinopel schon um 530 durch Justinian eine Peter- und Paulskirche bei dem Hormisdas-Palast (Prokop de aedif. I 4,1 ed. Bonn. 186, 11 ff., ed. Haury 1913 III 2, 22, 16 ff.). Auch Rom erhielt seine Peter- und Pauls-Kirche unter Paul I. um 760 an der via sacra (Konstantinsbasilika, Ort des Sturzes des Magiers Simon, unter Paul III. um 1540 zerstört); ein Oratorium bei S. Martino, unter Sergius III. 904—911 (jetzt verschwunden); ein Oratorium der Bruderschaft del Gonfalone, erst in der Regione Regola, via Stabia, 1534—1547 in via recta an Stelle der alten Kirche S. Lucia. Besonders in Deutschland ist diese Weiheung an Peter und Paul

beliebt: Malmedy (Kloster) 648; Stablo (Kloster) um 650 (diese beiden Peter, Paul und Martin); Cougnon (Erzb. Trier, Kloster) 645—650 (Peter, Paul und Johannes); Weissenburg (Kloster) vor 700; Süstern (Bistum Lüttich, Nonnenkloster) vor 711 (S. Salvator, Peter und Paul); Pfälzel (Kloster) vor 713 (S. Maria, Peter und Paul); Neuweiler (Kloster) um 716—741; Schuttern (Kloster) vor 753 (Maria, Peter und Paul); St. Denis, Peter- und Pauls-Altar geweiht 754; Herford (Äbtei, Maria, Peter und Paul) um 822; Brandenburg a. d. Havel 959; Bibra (Kloster) vor 963 (Joh. bapt., Peter und Paul); Zeitz (Domstift) 968 (Peter, seit 1028 Peter und Paul); Dorla (Kr. Mühlhausen i. Thür., Kanonikerstift) 987; Bamberg, Dom 1007: Maria, Peter, Paul, Georg u. a.; Jechaburg (Schw.-Sond., Kanonikerstift) vor 1011; Paderborn (Kloster) 1015 (Maria, Peter und Paul); Ilfenburg (Kloster) 1018; Burghafungen (Kr. Wolfhagen, Kanonikerstift) 1021—1031; Raigern b. Brunn (Kloster) um 1045; Rosheim i. Elsaß vor 1050; Prag um 1070; Saalfeld (Chorberrnstift) 1071; Hirschau 1091; Meherau b. Bregenz (Kloster) 1097; Wilemow (Bistum Prag, Benediktinerkloster) 1120; Odenheim (Kloster) vor 1122; Stettin 1124; Högelwert (Erzb. Salzburg, Kloster) vor 1129; Weiarn (Bistum Freising, Kanonikerstift) 1133, Königslutter (Kr. Helmstedt, Kanonissenstift) vor 1135; Goslar um 1140; Roßleben (Kr. Querfurt, Augustinerchorherren) 1142; Oehningen (Hegau, Augustinerchorherren) vor 1155 (Peter, Paul und Hippolyt); Reichenau, Niederzell um 1164 (799?); Worms 1181 (ursprünglich nur Basilika zu St. Peter 1016); Bologna 12. Jhrh.; Troyes, Cathedrale 1208; Oberweimar (Cisterzienser-Nonnenkloster) vor 1241 (Maria, Peter und Paul); Naumburg, Dom 1243; Seehausen vor 1248; Baden-Baden 1248; Weissenburg Kirche nach 1250; Münster i. Westf. 1261; Olmütz um 1275; Landshut (Franziskanerkloster) 1280; Pskow (Pleskau in Rußland) 13. Jhrh.; Weissensee b. Erfurt nach 1331; Liegnitz 1338; Eichstedt nach 1366; Danzig 1393; Konstanz 1398 (Peter- und Pauls-Altar im Münster); Weimar um 1400; auf Cypem um 1400; Posen 1431; Görlitz 1497; Eisleben (1333 Peter, seit c. 1350 Peter und Paul; Neubau) 1486—1513; Elfter i. Sachsen nach 1650; Petersburg 1712—1733; Neisse i. Schlefien, Kuratalkirche 1715—1730; Moskau evang. 1817; ebd. kath. ?; Dessau 1854 (kath.); Warschau 1866; Granada ?; Philadelphia ?.

Bei den Peter- und Paulskirchen fällt die Erinnerung an letzteren manchmal ganz fort. Petrus tritt auch sonst oft mehr hervor: so trägt z. B. in der Görlitzer Peter- und Paulskirche der Schlußstein der Sakristei das Brustbild Petri (Griefebach, Die Kunst in Schlefien, 1927, S. 156 Abb. 110); die Kirche ist jetzt als Petrikirche bekannt.

Pauluskirchen gibt es verhältnismäßig wenig; sie mehren sich im Protestantismus der neuesten Zeit.

Rom, San Paolo fuori le mure 388 (330?), ad aquas Salvias (Tre Fontane) vor 600; auch San Angelo in piscibus war ursprünglich Paulskirche. — Münster i. Westf., Domstift 805—809; Erfurt, Severistift früher Collegiatkirche St. Paul nach 800; Barcelona, San Pablo del Campo 914 (1125); Konstanz 914?; Lüttich 968 (1280); Verdun Kloster 973; Regensburg Mittelmünster Nonnenkloster 974—994; Worms Chorherrenstift 1002; Hohorst (Utrecht) 1006; (dafür seit 1050 Utrecht, Paul, Maria und H. Kreuz); Bremen Kanonikerstift 1045—1072; Passau 1050; Halberstadt 1083; St. Paul im Lavanttal (Kärnten) vor 1091; Pisa, San Paolo a ripa d'Arno 12. Jhrh.; Erfurt vor 1216 (neu 1468; verbrannt 1736); Leipzig um 1230; Worms um 1250; Narbonne 1265; Eßlingen 1268; Zaragoza, San Pablo um 1259; Brandenburg a. Havel 1286 (neben Peter und Paul, f. ob., und Peterskapelle, 13. Jhrh.); Jena 1286; Kreuz nach 14. Jhrh.; Soest nach 1350 (Peterskirche vor 1150); Aachen um 1400 (Dominikaner-Kloster); Passau 15. Jhrh. (Neubau 1678); Athos Kloster Hagia Pauli 1423; Antwerpen 1540—1571; Rom, S. Paolo della Colonna 1596 (abge-

brannt 1617); alla Fontana Felice ?, umgebaut unter Paul V. 1605—21; Sevilla 1692; London, St. Pauls, Neubau 1675 bis 1710; Neapel 1691; Erding (Oberbayern) Friedhofskapelle 1699; Chemnitz 1750; New York 1756 (älteste Kirche New Yorks); Hamburg 1819—1820 (Petri 1843—1849); Berlin N (evang.) 1832—35; Frankfurt a. M. 1833 (Petri 1419); Glasgow 1835; Oxford 1836; Rom, via nazionale (amer. Episcopal) 1879; Deffau 1892; Schöneberg 1892—94; Berlin-Moabit (kath.) 1893; Magdeburg West 1894—96; Lichterfelde 1900; Halle 1903; Zehlendorf 1905; Breslau 1913.

Im 10. Jahrh. kamen Paulus-Reliquien nach Cluny. Unter Gregor VII. tauchten Reliquien im Mansuetus-Kloster zu Toul auf.

Außerdem wird (bei Wessely, *Iconographie* 443 ff.) Paulus noch genannt als Patron der Städte Ancona (Paulus, auch Petrus), Avignon (Petrus und Paulus), Bologna (Petrus und Paulus), Camerino, Civita Vecchia (Petrus und Paulus), Cluny (Petrus und Paulus), Frankfurt a. M., Gualfata (Petrus und Paulus), Gubbio (Petrus und Paulus), Macerata (Petrus und Paulus), Pisa, Rheims, Rom, Saragossa, Utrecht, Valladolid.

<sup>33</sup> Das wird oft von Bedeutung zur Feststellung, da wo Beischriften und Symbole fehlen; auch bei den Szenen: Himmelfahrt, Pfingsten, Mariä Tod (f. u. Anm. 70 und Kap. II Anm. 38—40; 62). Zu der Gegenüberstellung vergleiche Anm. 24.

Erst später kommt es vereinzelt vor, daß Petrus bzw. Paulus ein anderer Heiliger gegenübergestellt wird, etwa der heilige Georg (Rom, S. Giorgio in Velabro: Georg und Peter), der Täufer oder der heilige Franz. Das mag gelegentlich veranlaßt sein durch die Namen der Stifter, z. B. Paulus und Agnes auf einem Madonnenbild des Andrea Previtali zu Bergamo; Paulus und Georg auf einem solchen des Giov. Bellini in Venedig.

<sup>34</sup> Dies findet sich auf zahlreichen Goldgläsern und Sarkophagen, in einer Gruppe von Mosaiken (Abb. 26) — auf dem alten Apfismosaik der Petersbasilika (um 340) ist um 1200 Paulus durch Maria ersetzt —, auf dem Edschmiadzin-Evangeliar — Christus thronend, die Apostel stehend —, noch in späterer Zeit z. B. über dem Thron in der Cappella Palatina zu Palermo.

<sup>35</sup> Zur *Traditio legis* (vgl. Abb. 28) siehe Kraus, *Gesch.* I, 192, RE II 609. 612; v. Sybel II 152; Dalton, *Byz. Arch.* 664; A. Baumstark, *Oriens Christ.* III 1913, 173 ff.; P. Styger, *RQS* 27, 1913, 65 ff. — Ich behalte den herkömmlichen Namen trotz der neueren seit Birt dagegen erhobenen Einwände bei. Auch diese Gruppe findet einen symbolischen Erfag: um das Chr-Monogramm 2 Lämmer, beide Kreuz tragend (ravennat. Sarkophag Garrucci 391, 2; dazu v. Sybel, *Chr. Antike* II 206).

<sup>36</sup> Zur Schlüsselübergabe siehe Kraus, *Gesch.* I 195; P. Styger *RQS* 27, 1913, 68, der etwas willkürlich drei Szenen darunter zusammenfaßt und so auf zwölf altchristliche Monumente kommt. M. E. wird das zweite Mosaik in S. Costanza fälschlich hierauf gedeutet; bei dem ravennatischen Liberius-Sarkophag kann von Schlüsselübergabe nicht die Rede sein. Ich finde sie erst 675 im Oratorium der Heiligen Felix und Adauctus, auf einem späten gallischen Sarkophag zu Avignon (*Le Blant Gaule* 48).

Buch- und Schlüssel-Übergabe z. B. am Ciborium von S. Ambrogio in Mailand, auf Elfenbeintafeln in der Collection Spitzer (gegen 1000), im Louvre (span. um 1050), in Berlin (aus Reichenau, Mailand? 11. Jh.), Kloster Melk (Tragaltar), als Miniatur, Perugia Mus. J 15. Auf einem Paderborner Tragaltar aus Metall scheint Christus nach beiden Seiten ein Buch zu reichen.

<sup>37</sup> Die Gruppe: weibliche Orans zwischen zwei männlichen Gestalten läßt mindestens vier verschiedene Deutungen zu, die alle schon in der Zeit der alten Kirche Vertretung gefunden haben:

1. eine biblisch-historische: Sufanna im Bade von den beiden ihr nachstellenden Ältesten überfallen (aus Daniel). So nach der Beischrift auf dem Fresco



- in der Domitilla-Katakombe (Wilpert Tafel 142, 1); in der Tierymbolik ist dies ein Lamm zwischen zwei Wölfen (ebd. Tafel 181, 1; 251).
2. eine eschatologische: Die Seele im Paradies von Seligen (Apostel = Petrus und Paulus?) empfangen; so offenbar, wenn als Beischrift zwischen Petrus und Paulus der Name Peregrina steht (Goldglas Garrucci 190, 6; vgl. 190, 1, 2, 3, 4. mit Agnes; 178, 6 mit Maria).
  3. eine kultische: Maria, die Gottesmutter, zwischen den Aposteln (vgl. Anm. 82 zu Kap. II); so nach der Beischrift Wilpert 249, 1; doch lassen die Beischriften auch die 4. Deutung zu.
  4. endlich eine kirchlich-dogmatische: die Kirche umgeben und geschützt von den beiden Hauptaposteln; so offenbar auf der Tür von S. Sabina. Dabei vertreten Petrus und Paulus das Apostelkollegium als Träger der kirchlichen Überlieferung, Lehr- und Amtsgewalt und Heilsvermittlung.

Deutung 2 und 4 kehren wieder bei der weiblichen Orans als Gegenstück zum guten Hirten; vgl. de Rossi, Bull. 1887, 42; 1891, 57; Kraus, Gesch. I 240; Viktor Schultze, Arch. Stud. 68; E. Dobbert Repert. 1890, 271 ff. Die Entscheidung zwischen diesen Deutungen ist oft recht schwierig und die Meinungen der Gelehrten gehen dabei vielfach auseinander. Ich nehme die Monamente in die Ikonographie auf, soweit mir die Deutung auf die Apostel wahrscheinlich erscheint. Die Gruppe Maria (mit und ohne Kind) zwischen Petrus und Paulus ist später sehr häufig. Wieweit dieselbe durch die in Anm. 32 erwähnten häufigen Weibungen an Maria, Peter und Paul veranlaßt ist, muß noch untersucht werden. Man kann die Gruppe auch als Ausschnitt aus dem Bilde: Maria inmitten der Apostel auf den Himmelfahrts- und Pfingstbildern (schon in dem syrischen Rabbulas-Evangelium von 586) verstehen.

Für 2 sprechen auch die Sarkophage, auf denen ein männlicher Orans (= Verstorbener) zwischen den beiden Aposteln erscheint.

Auf 4 deute ich Garrucci 55, 2; 59, 1 (?) Wilpert 249, 1; den lateranensischen Sarkophag Ficker 163; Campo Santo Wittig Abb. 54; Le Blant Arles 5, 9, 29, 30, Gaule 75, 83, 88, 126; vgl. auch den Sarkophag bei Marucchi 31, 3.

Auch die Goldgläser Garrucci 178, 6, 7 können unter 3 gehören, wenn sie nicht unter 2 (Maria als Name der Verstorbenen) zu rechnen sind.

<sup>38</sup> Vgl. unten S. 77 Anm. 82 zu Kap. II.

<sup>39</sup> Geachtet haben hierauf vereinzelt schon mittelalterliche Theologen: Petrus Damiani schreibt darüber dem Abt Desiderius einen ganzen Brief (opusc. 35, MSL 145, 589 ff.). Innocenz III. (sermone de sanctis, s. III in commune de evangelistis MSL 217, 608 D) erwähnt es vergleichsweise als bekannte Tatsache: propter hanc causam in picturis ecclesiarum Paulus ad dexteram et Petrus ad sinistram Salvatoris statuitur.

Wilhelm Durandus, Bischof von Mende, bespricht es ausführlich in seinem rationale divinarum officiorum I 3 n. 12; VII 44 n. 7.

In den Tagen Gregors XIII. (1572—1585) ist die Frage wieder lebhaft erörtert worden. Davon zeugt der Sammelband cod. Vat. Barb. lat. 2624, der eine Reihe von Abhandlungen zu dieser Frage von Franc. Mucantius, dem Rechtsgelehrten und Zeremonienmeister des Papstes (gedruckt Rom 1573) und von dem päpstlichen Bibliothekar Domenico Raynaldi (wie mir Giovanni Mercati mit seinem sicheren Blick und untrüglichen Gedächtnis für Handschriften feststellte); beide plädieren für Beibehaltung der überlieferten Stellung. Der Brauch sei 1250 Jahre in der Kirche geübt. Auch neuerdings ist die Frage von katholischen Archäologen im apologetischen Interesse erörtert worden: Grimouard de St. Laurent, Guide de l'art chrétienne II 107 ff., Crosnier, Iconographie chrétienne 1848, 216; besonders J. Wiegand, Der Ehrenplatz auf den römischen Mosaiken, Pastor bonus XI, 8, 1898/99, 364—371. Grimouard erklärt aus einem rein praktischen Kompositionsmotiv: mit der

Rechten soll Christus segnen, also muß er die Gesetzesrolle in der Linken halten, also muß Petrus, der diese empfängt, auch auf der Linken stehen. Das gilt aber nur für die *Traditio legis* und erklärt die anderen Kompositionen nicht.

<sup>40</sup> Ich betone: auf römischen Monumenten. Außerhalb Roms scheint die Stellung: Petrus (links) – Paulus (rechts) ebenso häufig zu sein wie sie in Rom selten ist (Anm. 42); Ich finde sie auf dem Mosaik von S. Aquilino in Mailand (um 400), zu Parenzo (um 540) – weiterhin in Torcello (um 1080), in Konstantinopel, Chora-Kirche (um 1100), in Palermo, Cappella Palatina (1143), auf gallischen Sarkophagen: Marseille Le Blant Gaule 56.

So sind vielleicht auch die ravennatischen Sarkophage mit undeutlichem Typus dahin zu erklären, daß links Petrus, rechts Paulus dargestellt sein soll, also in der Tat Petrus die Gesetzesrolle empfängt (vgl. Anm. 35).

In Rom findet sich die Stellung: Petrus-Paulus, von dem Arcosol der Orantin in der Domitilla-Katakomben (Abb. 2), 3 weiteren Katakombenfresken (Wilpert 154, 1; 182, 1, 2) und den Goldgläsern, wo sie mehrfach vorkommt, abgesehen, auch von dem wohl orientalisch beeinflussten Mosaik am Triumphbogen von S. Maria Maggiore (432–40), zuerst gegen 816 am Triclinium Leo's III., falls dies richtig wiederhergestellt ist; dann nicht auf den Mosaiken aus den Tagen von Paschalis I. 817–824 und Gregor IV. 827–844, sondern erst am Grabmal Johannis XIII. in San Paolo 972; sie findet sich auf dem Diptychon aus dem Schatz von Sancta Sanctorum (9. Jh.).

Man kann auch nicht sagen, daß die alte Stellung mit dem 9. oder 10. Jahrhundert aufgegeben sei; sie findet sich sowohl in Rom als anderwärts noch oft. In Rom sorgt schon das Papstfliegel (seit 1075, s. Anm. 66 zu Kap. II) für ihre Erhaltung; so treffen wir sie auf dem Grabmal Otto's II. in den Grotten von St. Peter 983; auf dem Apfismosaik von San Paolo 1206; auf dem Mosaik der Apostel-Brustbilder in einer Lünette des Altargewölbes von Sancta Sanctorum (wohl um 1280); auf den Ciborien von S. Paolo (von Arnolfo 1285) und im Lateran (von Deusdedit vor 1300); auf den Mosaiken Cavallini's in S. Peter und S. Cecilia 1293 sowie dem Fassadenmosaik von San Paolo um 1320; ferner in der Apsis von San Clemente 1299, wo der Titularheilige auch mit Petrus rechts steht.

Außerhalb Roms findet sie sich z. B. in Oviedo um 1070, in dem aus Trient stammenden cod. Vat. lat. 10405 (11. Jahrh. Anf.), am Dom zu Stendal um 1230; Kanzel von Troyes um 1250.

Besonders beachtenswert ist die Darstellung in der Silvesterkapelle von Quattro Coronati zu Rom: hier treten die Apostel so an Konstantins Bett, daß Petrus zur Rechten geht, einen halben Schritt vor (vom Beschauer aus links von) Paulus; auf der herbeigeholten Bildtafel aber erscheinen die beiden Köpfe gerade umgekehrt, also in der herkömmlichen Stellung Paulus-Petrus; so waren eben offenbar im 13. Jahrhundert die „alten“ Bilder.

<sup>41</sup> Daß der Ehrenplatz zur Rechten war, steht fest und wird durch Schriftstellen wie Psalm 110, 1 (Matth. 22, 44; 26, 64; Marc. 12, 36; 14, 62; 16, 19; Luk. 20, 42; 22, 69; Act. 2, 34; Röm. 8, 34; Eph. 1, 20; Col. 3, 1; Heb. 1, 3, 13; 8, 1; 10, 12 f.; 12, 2; 1. Petr. 3, 22) für das Sitzen, und Act. 7, 55; Matth. 25, 33 ff. für das Stehen, Stellen, die in aller Christen Gedächtnis waren, sichergestellt. Außerdem ist auf Hermas, vis. III 1, 9 zu verweisen, wo der rechte Platz auf dem Sofa eine Rolle spielt.

Die einzige mir bekannte Ausnahme ist die von Xenophon, Cyropaed. VIII 4, 3 berichtete Sitzordnung am persischen Königshof, wo der am höchsten zu Ehre zu Linken des Königs seinen Platz erhielt, mit der Begründung, daß dies beim Liegen die am wenigsten geschützte Seite sei, also Andeutung

des Vertrauens! Der Zweithöchste kam zur Rechten, der Dritthöchste links, der Vierte wieder rechts usw., also in graphischer Darstellung

... 6 4 2 :: 1 3 5 ...

Heraclides von Cumae, der auch von dem persischen Königsmahl und seinen Eigenheiten spricht (bei Athenäus *Deipnosoph.* IV, 26, 145 a ff., ed. Kaibel I 328, 23 ff.) erwähnt von dieser Rangordnung der geladenen Gäste nichts. Ich verdanke diese Hinweise Herrn Pfarrer P. Keyfer.

- <sup>42</sup> Die Stellung Petrus und Paulus findet sich in alter Zeit in Rom ganz selten (s. Anm. 40); sie findet sich dagegen in den ottonischen Handschriften, bei den Normannen und später fast allgemein. Ausnahmen bilden nur römische Monumente wie die Anm. 40 genannten. Auf dem päpstlichen Siegel ist die Stellung Paul-Peter durchgängig mit einziger Ausnahme eines Versuchs unter Paul III. (1540), der jedoch alsbald wieder aufgegeben wurde (vgl. Anm. 66 zu Kap. II). Über die Statuen des 16. und 17. Jahrhunderts s. Anm. 127 zu Kap. II.
- <sup>43</sup> Der Kürze halber bezeichne ich, immer von links nach rechts beschreibend, mit Petrus und Paulus die Stellung Petrus vom Beschauer aus links, Paulus rechts, die umgekehrte mit Paulus und Petrus. Um Verwechslungen vorzubeugen, brauche ich links (l) und rechts (r) stets vom Beschauer aus; zur Rechten (R) und zur Linken (L) von der Mittelfigur aus, so daß also: zur R = l ist.
- <sup>44</sup> Stuhlfauth, *Die ältesten Portraits Christi und der Apostel* 1918, 20 f.; *Die apokr. Petrusgeschichten in der altchr. Kunst*, 1925, 42 A 3; L. v. Sybel, *Probleme der christlichen Antike in Neue Jahrb.* 1924, I, 35; O. Wulff, *Repert. f. Kunstgesch.* 34, 1911, 281 ff.; H. W. Beyer, *Th. Lz.* 1927, 275.
- <sup>45</sup> Petrus und Paulus, diese Formel findet sich schon I. Clem. 5; Ignatius ad Rom. 4, 3; Dionys v. Corinth bei Eusebius KG II 26, 8; Fragmentum Muratorianum 37 f.; vgl. weiterhin die bei R. A. Lipsius, *die apokryphen Apostelgeschichten* II 1, 1887, 11 ff. und J. Ficker a. a. O. 8 f., gesammelten Belege. Ausnahmen sind selten und meist irgendwie besonders motiviert; so scheint bei Eusebius KG VII 18, 4 eine Klimax: Paulus, Petrus, Christus beabsichtigt; ähnlich bei Dionys von Alexandrien (Eusebius KG. VII 25, 14). Rufin stellt in VII 18, 4 die übliche Reihenfolge her. Undurchsichtig ist Eusebius KG III 22. Bei Origenes, *Johanneskommentar* I 7 (12<sup>19</sup> Preuschen) mag es mit dem vorangehenden Paulus-Zitat zusammenhängen wie offensichtlich XXX 17 (454<sup>6</sup> f. Pr.); doch vgl. auch I 25 V 3 XIII 25 (31<sup>14</sup> 101<sup>22</sup> ff. 250<sup>1</sup> Pr.) und das Fragment aus *de principiis* bei Theophilus Alex. ep. syn. 2 bei Hier. ep. 92 (Koettchau S. 37.) Bei Prudentius *Peristephanon* hymn. XII, 4 (CSEL 61, 420) ist die Stellung durch das Versmaß bedingt.
- <sup>46</sup> Augustinus *sermo* 101, 1 (MSL 38, 605) erklärt auch den Namen Paulus als *modicus et minimus*; vgl. 168, 7; 279, 5; 325, 5 (38, 914. 1278. 1429) u. ö.; auch *Sacramentarium Leonianum* p. 59; *Legenda aurea* 85, 1 (p. 380 Graeffe); Ficker a. a. O. 17.
- <sup>47</sup> Schon Petrus Damiani (s. ob. Anm. 39) erklärt: Die linke Seite bedeute das Irdische, die rechte das Himmlische; nun habe Petrus dem Herrn in seinen Erden Tagen nahe gestanden, Paulus aber sei von dem himmlischen Herrn berufen worden; ebenso Innocenz III. a. a. O. (Anm. 39) von den Evangelisten Matth. Joh. — links; Mark. Luk. — rechts: *per sinistram enim mortalitas, per dexteram vero immortalitas designatur*, nach Cant 2, 6. — Eine zweite Erklärung: Rechts bedeutet den Osten, Links den Westen, jenes sei Hinweis auf die Judenmission, dies auf die Heidenmission; *dextera Judaeos, gentiles laeva figurat* (ein schon von Sicardus 3, 2, MSL 213, 102 A zitierter Spruch); deswegen stehe Petrus vom Beschauer aus rechts, Paulus links. — Eine dritte Erklärung: Paulus gehört auf die Rechte als Ben-Jamin (Phil. 3, 3), d. h. Sohn der Rechten.



Merkwürdig ist, daß noch niemand auf den Gedanken gekommen ist, von dem rechten und linken Tiber-Ufer zu erklären, ein Gedanke, den Prudentius nahelegt, wenn er Peristephanon hymn. XII, 29 ff. (CSEL 61, 421 f.) sagt: Der Tiber teilt die Gebeine, zwischen den beiden Grabstätten hindurchfließend, so auf beiden Ufern geheiligt:

dextra Petrum regio ... tenet, ...

parte alia titulum Pauli via servat Ostiensis.

Innocenz III. sermones de sanctis s. XXII (MSL 217, 557) setzt die Gräber des Petrus und des Paulus mit denen des Remus und des Romulus in Beziehung.

- <sup>48</sup> Schon Wiegand (f. ob. Anm. 39) hat richtig erfaßt, daß die bis ins 9. Jahrhundert übliche Stellung des Petrus zur Linken Christi Petrus doch den Ehrenplatz anweisen will, aber er weiß keine rechte Erklärung dafür; er deutet die richtige ganz kurz und unsicher an und hat damit nicht überzeugt.

Einen Vortrag von Wölfflin über rechts und links in der Kunst kenne ich nur durch mündliche Mitteilung meines Kollegen Frankl.

- <sup>49</sup> Solche Ausnahmen sind in älterer Zeit die Medaillen und die meisten Goldgläser (z. B. Garrucci 170, 5; 180, 1, 2, 3; 181, 1—5; 182, 1; 184, 3; 185, 7; 187, 4; Berlin 2271); im einzelnen siehe die Ikonographie.

- <sup>50</sup> Zu Deësis und Weltgericht siehe Kap. II Anm. 35 und 61. Zu den anderen Paaren siehe die Bilder in der spanischen Kapelle von Santa Maria Novella in Florenz bei Kraus, Gesch. II, 2, 144 ff.

Sonst kommt oft der Vorrang des Titularheiligen in Betracht.

- <sup>51</sup> Ein gutes Beispiel für die Stellung: Paulus, Maria — Täufer, Petrus bietet das Fresco von Quattro Coronati; auch Cavallini's Weltgericht in S. Cecilia. Die umgekehrte Ordnung: Petrus, Maria — Täufer, Paulus ist sehr selten; ich kenne sie von der Fassade des Meißner Doms (um 1380). Petrus, Täufer — Maria, Paulus auf dem Weltgericht von S. Angelo in Formis (um 1050).

- <sup>52</sup> O. Wulff, Repertorium 1901, 282 ff. — Man hatte die Komposition der sog. Traditio legis auf Antiochien zurückführen wollen, das ja als der älteste Petrusitz gilt (vgl. meine Ausgabe des Decretum Gelasianum 1912, 251 ff.). Wulff verweist dem gegenüber den Ursprung jener ravennatischen Nebenform auf Nordwest-Kleinasien, als ob im 4. Jahrhundert Paulus dort noch eine solche besondere Rolle gespielt hätte. Weit eher könnte man für Antiochien geltend machen die Begeisterung, mit der gerade die antiochenischen Theologen Paulus kommentieren, mit der insbesondere Johannes Chrysostomos immer von Paulus redet (Anm. 11. 17). Aber das ist individuell, und auch Chrysostomos wahrt den Vorrang des Petrus. Die Nachweise in Anm. 45 führen eher auf eine alexandrinisch-origenistischer-caesareensische Tradition für die Formel Paulus-Petrus.

- <sup>53</sup> Vgl. Anm. 45.

- <sup>54</sup> Auf den Goldgläsern mit Petrus und Paulus (einzige Ausnahme Paulus-Petrus 185, 5) haben beide Köpfe oft ganz gleiches Aussehen, beide Rundbart (Petrustyp) Garrucci 182, 2, 3; beide Spitzbart (Paulustyp) Garrucci 181, 1, 4, 5; 182, 4, 6. Zuweilen wählt der Verfertiger, weil er den Typ nicht verschieden gestalten kann, zur Unterscheidung das Mittel, daß er den Petruskopf etwas größer macht als den Pauluskopf: Garrucci 180, 1; 181, 1, 2, 3; 182, 1, 2; umgekehrt 179, 4.

Es kommt auch vor, daß die Typen zur Hälfte vertauscht sind: Ein Spitzbart mit vollem Haar und ein Rundbart mit kahler Stirn, Garrucci 180, 3; 181, 2; ersterer Mischtyp ist der häufigste 182, 3—5; 183, 1; 184, 4; 185, 5.

- <sup>55</sup> Die Beischrift scheint, nach den Typen zu urteilen, vertauscht bei dem Goldglase Garrucci 181, 2.

- <sup>54</sup> Ich halte es für möglich, daß dies auch bei den Figuren in San Zeno zu Verona geschehen ist; die jetzt (vom Schiff aus gesehen) rechts von Christus stehende Gestalt hat ganz den romanischen Paulustyp der Zeit; dieser Apostel hat als einziger eine Rolle in der Hand. Aber die Inschrift bezeichnet ihn als Jakobus. Da ich nicht feststellen konnte, welcher Zeit die Inschriften angehören, wage ich kein bestimmtes Urteil. Aus der Stellung kann man nichts schließen; denn die heutige Aufstellung der Figuren rührt erst von dem Jahre 1870 her. L. Simeoni, *La basilica di San Zeno di Verona* 1909.
- <sup>57</sup> Die Markus-Serie jetzt am besten bei A. Goldschmidt, *Elfenbeinskulpturen* (in *Denkmäler der Deutschen Kunst* II, 4) 1926, Abb. 112 ff. Es handelt sich speziell um die jetzt im Viktoria- und Albert-Museum zu London aufbewahrte Platte (Tafel XL, Abb. 117), die schon O. M. Dalton, *Byz. Art* 215, Abb. 129, und Schlumberger *épopée* I 629 boten mit der Erklärung: Petrus und Paulus. Die Deutung schien einleuchtend; ich selbst glaubte in den beiden sitzenden Aposteln nach Art der Goldgläser (s. ob. Anm. 28) einen Auszug aus der Darstellung Christi und der Apostel mit den sitzenden Apostelfürsten (s. ob. Anm. 29) erkennen zu können. Paulustyp trägt auch die Hauptfigur auf jener Elfenbeinschnitzerei des Louvre (Schlumberger in *Monuments Piot*, I, 1894, T. 23), in der Strzygowski, *Orient oder Rom* 1901, 72 Markus und seine 35 Nachfolger erkannte. Vgl. v. Sybel, *Chr. Antike* II, 249.
- <sup>58</sup> Vgl. u. in Kap. II, S. 27 Anm. 96.
- Ähnliche Typenvertauschungen in der byzantinischen Kunst weist Heisenberg *Apostelkirche* 214 für Lukas; Andreas; Bartholomaeus; Johannes nach.
- <sup>59</sup> Auf den Bildern des Duccio von Siena steht neben Petrus meist eine Gestalt, die man auf den ersten Blick für Paulus ansprechen möchte; aber bei näherem Zusehen unter Vergleich der Szenen aus dem Leben Jesu stellt sich heraus, daß doch wohl Andreas gemeint ist.
- <sup>60</sup> Diese Art der Tonfur, die den Schädel glatt rasiert, nur einen Haarkranz nach unten und eine Haarinsel vorn auf der Stirn stehen lassend, findet sich z. B. auf Pinturicchios Krönung der Maria bei den 3 Heiligen aus dem Orden des Heiligen Franz, bei keinem der Apostel; auf den 2 Flügeln eines Sienefer Meisters in der Vatikanischen Pinakothek — rechts Petrus als Bischof und Paulus, links der heilige Antonius und ? (Alinari 38085) hat sie ausgesprochen der letztgenannte; Piero di Domenico, Madonna und 4 Heilige (Galleria Doria) gibt sie dem Apostel Matthäus; Bonfigli, Paulus Apost. und Petrus Martyr (Perugia, Pinacoteca Vanucci) gibt sie Paulus; Benozzo Gozzoli, Madonna mit 4 Heiligen (ebenda) Petrus in ausgesprochenem Maße und Paulus etwas weniger scharf markiert.
- <sup>61</sup> Während Petrus in der altchristlichen Kunst volles, oft krauses Haar hat, das in der Regel die Stirn quer durchschneidet (vgl. Abb. 25—28) — die byzantinische Kunst wählt dafür die Form zweier um den Kopf laufender Lockenreihen (s. Abb. 29, 31, Init.) —, kommt in der romanischen Kunst die meist recht auffällig dargestellte Tonfur (Abb. 20) als besonderes Kennzeichen des Petrus auf, die vorn nur einen Haarkranz stehen läßt. In der gotischen Kunst, zunächst wohl in der Plastik, schrumpft dieser dann zu einem Haarschopf zusammen, einer Stirnlocke, die sich von der in der byzantinischen Kunst für Paulus üblichen durch größere Stärke und graue Haarfarbe unterscheidet.
- <sup>62</sup> So A. Boeckler, *Die Regensburg-Prüfeneringer Buchmalerei*, in *Leidingers Miniaturen aus Handschriften der Kgl. bayr. Hof- und Staatsbibliothek* VIII, 1924. — Wir kommen auf den Christus- und Pauluskopf, der angeblich von einer antiken Camee stammt, in Wirklichkeit Denkmünzen für Judentaufen angehört, noch in Kap. II S. 83 Anm. 125 zurück.
- <sup>63</sup> Das griechische Synaxar nennt noch 9 weitere Märtyrer des Namens Paulus:

1. unter Decius zu Alexandrien die Diakonen . . . . . Delehaye  
Petrus und Paulus mit Bischof Dionysios 3. Oktober . . . . . p. 103
  2. desgleichen zu Korinth Quadratus u. Gen.  
darunter ein Paulus . . . . . 10. März . . . . . p. 523
  3. unter Aurelian zu Byzanz Lucillian und  
4 Kinder, darunter Paulus . . . . . 19. Januar, 3. Juni . . . . . p. 405, 725
  4. desgleichen zu Ptolemais Paulus und Juliane 4. (3.) März, 17. Aug. p. 505, 905
  5. dieselben mit Alypius und Eubiotes . . . . . 27. Mai . . . . . p. 714
  6. unter Diocletian zu Cleopatris Paulus,  
Pauferius und Theodotion . . . . . 24. Januar . . . . . p. 420
  7. desgleichen in Palästina Ennatha, Valen-  
tina und Paulus . . . . . 10. Februar . . . . . p. 456
  8. desgleichen zu Caesarea Pamphilus, Valens,  
Paulus u. a. . . . . 16. Februar . . . . . p. 467
  9. desgleichen zu Diocaesarea Paulus, Valen-  
tina und Thea . . . . . 15. Juli . . . . . p. 822
- Die Bibliotheca hagiographica graeca nennt noch 5 Mönchsheilige, z. T. aus dem 8. und 9. Jahrhundert; die Bibliotheca hagiographica latina zählt noch 11 Paulus, davon 6 Bischöfe, 3 Märtyrer, 2 Mönchsheilige.
- <sup>64</sup> Unter der Kirche Santa Maria in via lata beim Corfo an der alten via Flaminia sind mehrere unterirdische Räume. Die Volksmeinung, daß hier der Apostel Paulus gewohnt habe, ist unter Benedikt XIV. offiziell bestätigt und durch eine Skulptur von Cosimo Fancelli, die Paulus und Lukas sitzend, dahinter Petrus und Martial stehend zeigt, festgelegt worden. Die alte Malerei aus dem 10. Jahrhundert, die Paulus und Johannes mit Beischriften zeigt, gab Cavazzi im Nuovo Bulletino 1905, Tafel III. Die richtige Erklärung auf die Märtyrer vom Monte Coelio gab H. de Waal, Römische Quartalschrift 21, 1917, 1 ff. Das Haus jener beiden Heiligen Giovanni e Paolo auf dem clivus Scauri wurde von Pammachius zur Basilika umgebaut (Grifar, Gesch. Roms I, 42 ff.). Ihr Festtag ist der 26. Juni; vgl. Bibl. hag. lat. 484 Nr. 3236—44. An diese Heiligen ist wohl auch zu denken bei den Bildern, die angeblich Karl d. Gr. 797 der Kirche S. Salvatoris in Rom geschenkt haben soll (gefälschte Urkunde des 11. Jahrh. MG Dipl. Karol. I 365).
- <sup>65</sup> Klaffiker der Kunst V<sup>4</sup> 119. Natürlich ist nicht gemeint, daß Rubens die Verwechslung gemacht hat. Es wird schwer festzustellen sein, was sich die Besteller bei der Auswahl dieser 2 Apostel gedacht haben. Die Zusammenstellung Paulus und Johannes ist ebenso selten (z. B. Pisaner Meister der ehemaligen Sammlung Guidi v. Faenza), wie die Petrus und Johannes — wohl wegen Apg. 3, 1 — häufig ist (Dürer, sizil. Meister im Museum zu Palermo u. v. a.); Petrus und Johannes erscheinen auch auf Himmelfahrts- und Pfingstbildern oft als Gruppe gegenüber Paulus (z. B. Rom bibl. Angelica; Lyon um 1100).
- <sup>66</sup> Es ist ein italogrätisches Altärchen des 15. Jahrhunderts, jetzt im Magazin der Pinacoteca Vaticana (phot. Alinari 38144), das in der Mitte eine Krönung Mariä, links die Begrüßung der Apostel (wie auf Abb. 31), rechts das Gespräch der beiden Einsiedler in einer Höhle zeigt. Zum heiligen Paulus vgl. Bibl. hag. lat. 957 Nr. 6596—8 und Bibl. hag. gr. 204 Nr. 1466—70.
- <sup>67</sup> Vgl. de Waal, RQS 21, 9.
- <sup>68</sup> Vgl. Nestle's Einführung in das griechische Neue Testament 4. Aufl. 1922, 103 und meinen Aufsatz „Homer und die Bibel, eine überlieferungsgeschichtliche Vergleichung“ in Ilberg's Neuen Jahrbüchern für Wissenschaft und Jugendbildung I 1925, 334. Illustrationen der Apostelgeschichte als solche sind selten. Als Titelbild erscheint meist nur Himmelfahrt oder Pfingsten.



<sup>69</sup> Das sog. Malerbuch vom Berge Athos (f. o. Anm. 9) rechnet für Petrus 8, für Paulus 7 darstellende Szenen, darunter je 6 aus der Apostelgeschichte: Lahmenheilung Act 3; Ananias und Sapphira Act 5; Heilung des Aineias Act 9; Erweckung der Tabitha Act 9; Taufe des Cornelius Act 10; Befreiung aus dem Kerker Act 12; — Paulus' Bekehrung Act 9; Taufe durch Ananias Act 9; Erblindung des Magiers Barjesus = Elymas Act 13; Lahmenheilung zu Lystra Act 14; Paulus im Gefängnis zu Philippi Act 16; Paulus und die Schlange auf Malta Act 28; die übrigen aus der Legende: Petrus führt den Tod des Simon Magus herbei; Petrus kopfüber gekreuzigt; Paulus enthauptet (Konstantinides S. 215 ff.).

Die Zahl vermehrt sich beträchtlich, wenn G. Stuhlfauth, Die apokryphen Petrus-Darstellungen in der altchristlichen Kunst 1924, mit seinen Deutungen recht behält.

Ein Apostel mit Paulustyp erscheint schon bei der Thomaszscene auf einer byz. Miniatur in Harl. 1816 (Dalton, East chr. art Taf. 57,2) und auf den byzantinischen Mosaiken von S. Marco (Dalton, East christ. art 289), nicht in St. Lukas in Phokis (Dalton, Byz. art 366 Abb. 217). Bei der sog. historischen Abendmahlszscene kommt Paulus wohl kaum vor; wohl aber bei der liturgischen der sog. Apostelkommunion. Vgl. Kap. II Anm. 41.

Bei Himmelfahrt und Pfingsten ist Paulus fast regelmäßig Pendant zu Petrus, gleichviel, ob dabei Maria als Mittelfigur zwischen ihnen steht oder nicht. Einzelbelege wird die Ikonographie bringen.

<sup>71</sup> Weltgericht mit den um Christus als den Weltrichter thronenden 12 Aposteln (Matth. 19, 28) malen u. a. Cavallini in S. Cecilia zu Rom, Giotto in der Arenakapelle zu Padua.

<sup>72</sup> Bei Mariä Tod erwähnen Paulus als anwesend, und zwar gleich nach Petrus an zweiter Stelle, auch die literarischen Quellen (f. Tischendorf, Apocalypses apocryphae 1866, 99, 101, 116; Legenda aurea 119 p. 506 Graesse); als auf Koimesis-Bildern anwesend nennt Paulus auch Johannes von Euchaita (ed. Lagarde 147 Nr. 183, 34). Ein Mittel, die Gestalt des Paulus in diesen Darstellungen, bei denen er regelmäßig kein Symbol trägt und nur ganz selten eine Namensbeischrift sich findet, festzustellen, gibt die Beobachtung an die Hand, daß in der Regel Petrus am Kopfende und Paulus am Fußende sich findet; so jedenfalls bei den Byzantinern und in der älteren romanischen Zeit, z. B. auf jenem herrlichen Tympanon an dem Südportal des Straßburger Münsters. In der Folgezeit verliert sich diese Regel, zumal dort, wo an die Stelle der horizontalen Gesamtanordnung des Bildes die vertikale tritt. Damit wird es oft unmöglich, mit Sicherheit anzugeben, welcher der das Sterbebett umstehenden Apostel Paulus sein soll, zumal in dieser späteren Zeit auch die Charakteristik bei den so vielfach schwankenden Typen verfliehet; Attribute fehlen in der Regel — Petrus wird jetzt meist als Bischof gekleidet und ist daran kenntlich. Im 15. Jahrhundert scheint die deutsche Kunst überhaupt auf die Darstellung des Paulus bei dieser Szene verzichtet zu haben.

<sup>73</sup> Bekannt sind die besonders durch die Tendenzkritik der Tübinger herausgestellten Parallelen: Befreiung aus dem Gefängnis Act 12 und 16; Lahmenheilung Act 3 und 14; Totenerweckung Act 9 und 20.

Spangenberg's Wandgemälde im Treppenhaus der Universität Halle, das eine Illustration zu Act 3: Petrus und Johannes heilen den Lahmen an der schönen Tür des Tempels, sein will, ist auf Postkarten mit der Unterschrift: Paulus heilt einen Lahmen, versehen worden.

<sup>74</sup> Stephanus' Steinigung zeigt in ältester Zeit Paulus nicht. Später hat die Kunst sich dies Motiv nicht entgehen lassen. Meist erscheint dabei Paulus als Nebenfigur, was er ja auch war, in einer Ecke oder im Hintergrund.

Selten ist er durch die Stellung in der Mittelachse des Bildes mehr betont (so bei Juan de Juanez, Abb. 1). Er wird in der Regel ebenso dargestellt, wie auf den anderen Pauluszenen. In der Neuzeit wird aber ein gewisser Unterschied gemacht, indem man das Jünglinghafte nach Act 7, 58 betont, wie schon im Kosmas Indikopleustes; anders das Stephanusrelief von Notre Dame in Paris, wo alle 6 Figuren jugendlich sind. Ein Heiligenschein gebührt ihm bei dieser Szene nicht, findet sich aber vereinzelt doch, z. B. im Kosmas.

<sup>75</sup> Über die Bekehrungsszene, ihre byzantinisch-romanische und ihre deutsch-gotische Form s. u. S. 18 und 26; außerdem meinen Aufsatz „Die Bekehrung des Paulus“, der im Repertorium für Kunstwissenschaft 1929 erscheinen soll.

<sup>76</sup> Ananias erscheint schon auf dem Bekehrungsbilde in der vatikanischen Kosmashandschrift (s. unser Titelbild). Ausführlich ist der göttliche Auftrag an Ananias, sein Zusammentreffen mit dem blinden Paulus, die Heilung und die Taufe in den karolingischen Prachthandschriften, Erste Bibel Karl's des Kahlen (Paris B. N. lat 1) und Bibel von San Paolo zu Rom dargestellt. Ananias ist wohl auch da zu erkennen, wo Paulus ein Mann mit ausgebreiteten Armen aus dem Tor von Damaskus entgegenkommt. — Bei der Taufe ist das Taufbecken meist als ein steinerner Kelch dargestellt, aus dem der Oberkörper hervorragt — daß der Unterkörper darin keinen Platz hat, stört diese byzantinischen Künstler nicht. Seltener ist es eine sechs- oder achteckige Taufwanne. Auf neueren Bildern fehlt es wohl ganz, so bei Jean Restout (Abb. 3). Mit der Taufe verbindet sich wohl gelegentlich die Herabkunft des Geistes (Tauben in einem Strahl).

Die Predigt an die Juden nach Act 9, 20—22 zeigt Paulus mit Nimbus (Abb. 53).

Die Flucht zeigt Paulus immer im Korbe (Act 9, 25; 2. Kor. 11, 32f.), bald von zwei, bald von einer Gestalt durch eine Mauerluke oder von der Mauer herabgelassen. Die Bewachung der Tore stellt zuweilen ein Krieger dar, der diese von der vorigen Szene trennt. Es kommt auch vor, daß Paulus außer im Korbe zugleich daneben dargestellt wird, wie er eilends davonläuft.

<sup>77</sup> Die Deutung der Apokryphen-Szenen ist nicht immer ganz sicher. Das Sich-Treffen der beiden Apostel in Rom (nach dem Martyrium Petri et Pauli 3, Acta apost. apocr. I 120f. Lipsius) ist auch von der ersten Begegnung Gal. 1, 18 verstanden worden (Verse des Johannes von Euchaita s. Anm. 48 zu Kap. II) Disput mit Simon vor Nero, mart. 13—50 p. 130ff.; Simons Flugverfluch und Absterz; Petrus betet stehend, Paulus kniend, mart. 51—56 p. 162ff.; Abführung der Apostel ins Gefängnis, mart. 57 p. 166; Abschied der Apostel voneinander, mart. 59 p. 170 nicht eigens erwähnt, aber durch eine eigene jetzt abgebrochene Kapelle nahe bei der Kirche Domine quo vadis? an der Via Ostiensis lokalisiert (Lipsius, apok. Apostelgesch. II 1, 147f.) — leicht mit der Begegnungsszene (s. oben) zu verwechseln (s. zu Kap. II Anm. 48. 49). Martyrium des Petrus, in älterer Zeit erlöst durch die Abführung (mart. 59 p. 170), später gern dargestellt, schon wegen der Sonderbarkeit des kopfüber Gekreuzigten, womit die Künstler nicht recht fertig werden; sie drehen wohl den Gekreuzigten einfach um (Abb. 20). Martyrium des Paulus, auch dies zunächst erlöst durch die Abführung, später als Hinrichtungsszene beliebt; bald wird der Moment gewählt, wo der Scharfrichter das Schwert entblößt, bald der, wo er den Streich führen will, während Paulus mit gebeugtem Haupt steht oder kniet; bald der Augenblick nach soeben geführtem Streich, so daß das Haupt schon vom Rumpfe getrennt ist und auf der Erde liegt. Daran schließt in späterer Zeit teils die Legende von dem aus der Wunde hervorströmenden Milchquell, teils die Legende von Tre Fontane, die durch dreimaliges Aufspringen des Kopfes entstandenen drei Quellen. Beide Martyrien werden oft dem Kalender gemäß auf einem Bilde vereinigt (Abb. 20). Von

Heilwundern (mart. 12 p. 130) wird besonders die Erweckung von Nero's Mundföhenk Patroclus (fog. Linus-Paffio 2. 3 p. 25ff. Lipfius; leg. aur. 85 p. 381 Graeffe) dargeftellt.

Plautillas Schleier gibt der fpäteren Kunft zu ein bis zwei Szenen Anlaß.

Eine eigene Reihe bilden die Thekla-Szenen, ein Beleg für die Beliebtheit der aus den alten Paulus-Akten herausgelöften Thekla-Akten (Acta apost. apocr. ed. Lipsius et Bonnet I 235—272; O. v. Gebhard, passio f. Thecl. T. U. 22, 2 1902; C. Schmidt, Acta Pauli 1904; E. Hennecke, Neutestamentliche Apokryphen 1924, 198 ff.). Hieraus ist besonders eine Lehrszene entnommen: Thekla hört aus dem Fenster der Predigt des Apostels zu, schreibt diese wohl auch nach.

Über die Diktierszene der Byzantiner und die Botenszene der abendländischen Miniatur f. u. Anm. 81.

<sup>78</sup> Über die Vision Konstantin's siehe ob. Anm. 16.

Kampf gegen Attila auf Raffael's großem Wandgemälde in der Stanza della Segnatura des Vatikans. Erscheinung an den Heiligen Franz, um ihm den Schatz der Armut zu sichern (Fioretti c. 13), im Kreuzgang von S. Croce zu Florenz (15. Jahrh. Anf.), vgl. Thode 168 und ob. Anm. 18.

<sup>79</sup> Über die im Pariser Gregor auf einer Tafel vereinigten zwölf Tauffzenen und die mehrfach als Randillustration zu Pf. 33 nebeneinander dargestellten Predigtzenen f. Kap. II Anm. 30; über die zwölf Martyrien der zwölf Apostel, wie sie sich u. a. auf den Bronzetüren von San Paolo vereinigt fanden, f. Kap. II Anm. 51. Die Darstellungen sind sehr schematisch, lassen aber doch die verschiedenen Missionsgebiete erkennen, für Paulus Rom. Auch auf dem Kuppelmosaik von San Marco in Venedig sind unter jedem Apostel die Zuhörer seiner Missionspredigt dargestellt.

<sup>80</sup> Nur einzelne dieser Szenen sind schon im Mittelalter berücksichtigt worden.

<sup>81</sup> Als Vorläufer dieser Botenszene kann die auf dem Mosaik von Monreale (Abb. 53) dargestellte Entfendung des Timotheus und Silas gelten, die übrigens mehr der von Johannes von Euchaita erwähnten Diktierszene (f. Anm. 44 zu Kap. II) entspricht. Eine Diktierszene findet sich S. 15. Die Botenszenen in den Bibelhandschriften sind sehr verschieden dargestellt, meist sitzt Paulus am Schreibpult, gelegentlich steht er auch oder reicht aus einem gefängnisartigen Gebäude den Brief heraus. Der Bote ist als solcher durch die Kleidung (manchmal Kapuze, fast immer Stiefel) und den Stock gekennzeichnet, den er in der Hand oder auch über der Schulter trägt. Seltener sind noch andere Nebenfiguren dabei, gelegentlich in Andeutung der Mitschreibenden oder auch als Vertreter der Briefempfänger. Eine originelle Art, die beiden Orte, den der Abfendung und den der Adresse, anzugeben, zeigt die sechste deutsche Bibel von G. Zainer, Augsburg 1477.

<sup>82</sup> Auf Pietro Cavallinis Weltgericht-Mosaik in S. Cecilia (Wilpert Taf. 279—81) haben drei Apostel ein Schwert geschultert: Paulus, Jacobus minor und Matthäus; fünf haben ein Kreuz!

<sup>83</sup> Wilhelm Durandus, Bischof von Mende, gest. 1296, rationale divinatorum officiorum I 3 n. 16; VI 16 n. 10 führt den Vers an: mucro furor Pauli, liber est conversio Pauli.

<sup>84</sup> Zu der Rolle vergleiche Th. Birt, Die Buchrolle in der Kunst 1907, 316 ff. Heisenberg (Apostelkirche 213 ff.) hat die interessante Beobachtung gemacht, daß auf byzantinischen Mosaiken außer Paulus immer noch vier Apostel ein Buch, die andern eine Rolle tragen; jenes sind die vier Evangelisten, außer Matth. und Joh. auch Markus und Lukas, die von der Apostelkirche her in den Zwölferkreis Aufnahme gefunden haben (vgl. Anm. 25).

<sup>85</sup> Als Inschrift sind oft die Briefanfänge gewählt, besonders Röm. 1, 1. Auf dem Apfismosaik von S. Paolo f. l. m. zu Rom ist Phil. 2, 10, auf dem von S. Giovanni in Laterano (1290) Phil. 3, 20 gewählt. Auf einer Miniatur in



- Vat. Barb. lat. 587 hat Paulus Röm. 1, 13; in der Mindener Bibel Berlin lat. Fol. 192 (um 1170) Röm. 9, 1; in den Salzburger Paulusbriefen (um 1200) 1 Kor. 7, 19; auf einem Relief im Kreuzgang des spanischen Klosters Silos 2. Kor. 12, 7 auf seinen Rollen. Eine Anomalie ist es, wenn Paulus den Anfang des ganzen NT, nämlich Matth. 1, 1, auf seinem Buche hat, wie auf dem Mosaik von S. Pudenziana (Abb. 25). Lovis Corinth gibt seinem Paulus Phil. 2, 6 (Abb. 52), Shields schreibt 1. Kor. 1, 23 darüber (Abb. 51).
- <sup>88</sup> Die 14 Briefe verknüpft in der Hand z. B. auf der vatikanischen Miniatur (Abb. 30). Die capsula zu Füßen des Apostels zeigt gerade 7 Rollen (Le Blant, Arles 25). Auch auf dem Fresco des Oratoriums der h. Felix und Adauctus in der Domitilla-Katakomba (um 675) hält Paulus ein Bündel von 7 Rollen. Das erinnert an die Ausführung des Canon Muratorianus, Paulus habe an sieben Gemeinden geschrieben, indem er das Beispiel des Johannes in der Apokalypse nachahmte. Theodoret, protheoria zu den Paulusbriefen errechnet, daß Paulus 7 Briefe aus dem Orient (1 2 Th, 1 2 K, 1 T T R), 7 aus Rom (G Ph Phm E K H 2 T) schrieb. — Rollenbündel zu Füßen der Apostel auf vielen Sarkophagen, z. B. lateran. Sarkophag Ficker 38, Garrucci 303, 1 (Tolentino), Le Blant, Arles 30, 32, Gaule (Narbonne); Bücherlade, Le Blant, Gaule 157 (Toulouse).
- <sup>87</sup> Paulus mit offener Rolle neben anderen Aposteln mit geschlossenen Büchern.
- <sup>88</sup> Über den Pfalzgrafen mit Paulustyp im Evangeliar Ottos III. um 1000 f. u. Kap. II Anm. 67, S. 22. Das Relief von Maguelonne ist genau datiert 1178, nicht so das Seitenportal von Thouars, um 1140?, noch weniger ein auf Holz gemaltes Frontale zu Barcelona; vielleicht ist das Siegel der Wormser Pauluskirche von 1161/62 älter; doch ist dessen Deutung unsicher. Nächstdem kommt das Mosaik in der Platonica von S. Sebastiano zu Rom (bei Wilpert Mosaiken Tafel 262), das genau auf die Zeit des Papstes Honorius III. (1216—1227) zu datieren ist. Vgl. Kap. II Anm. 69, 70.
- <sup>89</sup> Der Schlüssel für Petrus hat in Matth. 16, 19 seine biblische Begründung, was von den anderen Apostelsymbolen nicht gilt. Als älteste Monumente dafür werden gewöhnlich angeführt das Mosaik im Mausoleum der Galla Placidia zu Ravenna um 440 (Abb. 27), S. Agatha dei Goti in subura 472, S. Maria in Cosmedin zu Ravenna 526—553; bei allen diesen ist der Schlüssel als spätere Zutat anzusehen. Also bleiben als älteste Monumente S. Maria in Domnica und S. Prassede, beide 817—824. Der Text bei Matth. (claves) läßt an mehrere Schlüssel denken, daher oft zwei, manchmal auch ein Doppelschlüssel, oder später drei Schlüssel (Grabmal Ottos II. 983) Petrus in die Hand gegeben werden, womit die Allegoristik dann spielt: zu- und aufschließen, binden und lösen, Gewalt im Himmel und auf Erden, Schlüssel zu Himmel und Hölle, für das Himmlische, das Irdische und das Unterirdische, für infernum, purgatorium und paradus usw.
- <sup>90</sup> Über das Kreuz für Petrus siehe J. Ficker a. a. O. 17. Auf der bekannten Bronzeplastik des Berliner Museums (Kraus, Gesch. I 232) hält er ein Kreuz in der Hand. Meist trägt er einen Kreuzstab über der Schulter, bei den Byzantinern als Doppelkreuz. Zuweilen vereinigen sich Kreuzstab und Rolle, seltener Kreuzstab und Schlüssel, so z. B. auf dem Mosaik im Triclinium Leo's III. am Lateran, auf den Mosaiken von San Marco in Venedig, in dem Glasgow-Platzer (12. Jh.), an der Cathedrale zu Chartres (13. Jh.), auf den römischen Bleiplättchen (Pilgerandenken). Man kann diese Kombination also nicht gerade als ein Zeichen für die Mischung byzantinischer und römischer Einflüsse in Venedig ansprechen, wie es Heisenberg tut.
- <sup>91</sup> Paulus mit Kreuz auf dem Türsturz von Étampes (12. Jh.); in dem Graduale der Bibliotheca Angelica zu Rom (11. Jh.); mit erhobenem Kreuz predigend: Miniaturen des 14. Jh. in Vat. lat. 50—51 und Vat. Urbin lat. 7.

<sup>92</sup> Philippus hat das Kreuz als Exorcist meist so, daß er ein kleines Kreuz vor sich hält als dämonenbezwingendes Wundermittel.

Das Kreuz, meist als Stabkreuz, tragen viele Heilige, Märtyrer als Todeswerkzeug, Mönche als Zeichen der Nachfolge Christi.

<sup>93</sup> Das Prozessionskreuz trägt auf Darstellungen des Todes Mariä bald dieser, bald jener Apostel; Paulus wohl bei Leonh. Schäußlein (München), einem Vlämischen Meister (Brüssel), und auf einer (Lott'schen) Miniatur. Bei Schäußlein hat er daneben noch Weihrauchfaß, bei Taddeo di Bartolo nur dieses.

In den älteren Darstellungen hält Johannes die von einem Engel als Ankündigung des bevorstehenden Todes überbrachte Palme. Sollte es diese Palme sein, die wir gelegentlich in der Hand des Paulus finden? (vgl. Anm. 95).

<sup>94</sup> Der Schwertgriff hat eigentlich immer Kreuzform; betont scheint sie bei Perugino (Louvre) und bei Zach. Dolendo.

<sup>95</sup> f. Kap. II Anm. 81

vgl. die Schwertformen auf Abb. 34 (zweischneidig mit Riefe), 35, 36, 38, 49, 50; außergewöhnlich großes Schwert, sog. Flamberg Abb. 45, auch bei Bellini. Montagna u. a.; feiner spanischer Degen Abb. 39, 43, 47. Säbelform kommt nicht vor, man müßte denn die Palme als solche verstehen (f. Anm. 93), was aber ein Anachronismus wäre. Die Künstler wagen zwar solche: auf dem Wiener Relief der Bekehrung trägt ein Begleiter eine Armbrust, auf einem spanischen Altar sogar ein Gewehr! Aber die Deutung darf sich solche Anachronismen nicht erlauben.

<sup>96</sup> Das Schwert über dem Haupt geschwungen Abb. 34, vorgehalten Abb. 35, 36; geschultert Abb. 39; im Arm gehalten Abb. 38; emporgestreckt Mosaik der Platonica (um 1210); an der Spitze gehalten mit Knauf nach oben Frontale von Barcelona (12. Jb.); nach unten gehalten Abb. 37; am Boden liegend Abb. 42, auch auf einem Stich des Lucas von Leiden (unter Paulus' nacktem Fuß!); an die Wand gelehnt bei Cranach; Doppelschwert bei P. Vischer (Abb. 41) und Cranach (f. Anm. 101 und Kap. II Anm. 115). In der Scheide hat es der Pfalzgraf Otto's III. (f. S. 22). Weit mehr Variationen zeigen die Miniaturen der Handschriften des 13. und 14. Jahrhunderts, f. die Ikonographie. Aufgestützt ist das Schwert zuerst bei Arnolfo 1285; von 1500 an fast regelmäßig f. Abb. (40) 41, 43, 44, 45, 49, 50.

<sup>97</sup> „mit dem Schwert enthauptet“ heißt es in dem alten Paulus-Martyrium, das in den sog. Euthalianischen Apparat Aufnahme gefunden hat (Zaccagni, Collectanea I 1698, 535; v. Soden, Die Schriften des NT I 1, 1902, 655; dazu v. Dobischütz, Zentralblatt für Bibliothekswesen 10, 1893, 20; RE <sup>3</sup> 5, 632); vgl. auch das Synaxarium ecclesiae Constantinopolitanae ed. Delehay 779, 13; 780, 21 f.; 783, 37; auch schon Tertullian de praescr. haer. 36.

Auch die anderen Apostelsymbole weisen fast alle auf die Art des Martyriums hin: Johannes Giftbecher, Andreas schräges Kreuz, Thomas Speer (daneben Winkelmaß als Zeichen des Baumeisters), Bartholomäus abgezogene Haut oder Messer, Matthäus Beil, Philippus Kreuz (doch f. Anm. 92), Thaddeus Beil, Jacobus minor Walkerfange.

Es geht nicht an, das aufgestützte Schwert als Marterwerkzeug, das hochgehaltene als Geisteschwert anzusprechen (Jameison).

<sup>98</sup> Bei der Abführung zum Martyrium trägt gelegentlich der Scharfrichter sein Schwert erhoben vor dem Märtyrer her.

<sup>99</sup> Über das Mosaik der Platonica von San Sebastiano in Rom aus der Zeit Honorius III. f. Anm. 88.

<sup>100</sup> So schon in den marcionitischen Prologen zu den Paulusbriefen, die in fast alle Vulgatabandschriften Aufnahme fanden und so das Denken der Leser bestimmten (vgl. Nestle, Einführung <sup>4</sup> 11), besonders auch in dem Kommentar des sog. Ambrosiaster. In diesem Sinne wird auch der Furor Pauli

in dem oben Anm. 83 zitierten Verle zu verstehen sein: leidenschaftlicher Eifer in der Verkündung des reinen Evangeliums und Bestreitung der Irrlehre. Oder soll man an die Christenverfolgung vor der Bekehrung denken?

<sup>101</sup> Vgl. Anm. 96. Wir haben bisher leider keine authentische Erklärung darüber, was sich die Künstler, was sich die Zeit bei den 2 Schwertern gedacht hat.

<sup>102</sup> Clemens VII. ließ auf die Sockel schreiben: CLEMENS VII. PONT. MAX. / PETRO ET PAULO APOSTOLIS VRBIS PATRONIS / ANNO SALVTIS CHRISTIANAE / MDXXXIV PONTIFICATUS SVI DECIMO — dazu bei Petrus: HINC HVMILIBUS VENIA, bei Paulus: HINC RETRIBUTIO SUPERBIS. Ob bei Hinc auch daran gedacht ist, daß man, wenn man sich von der Engelsbrücke nach links wendet, nach St. Peter mit seinen Ablässen kommt, auf der andern Seite aber nach der Engelsburg mit ihren Kerkern und Hinrichtungsplätzen?

<sup>103</sup> Weltgerichtsbilder f. Kap. II Anm. 61. Luthers Bibel, Wittenberg Hans Lufft 1541.

<sup>104</sup> Literatur f. vor der Ikonographie.

## Anmerkungen zu Kapitel II.

### Das Paulusbild im Wandel der Zeiten.

<sup>1</sup> Alle Apostel bartlos zeigt Abb. 23. Auf den Goldgläsern ist diese Ideal-darstellung die Regel bis in die Zeit des Damaskus (366—384); vgl. Anm. 10. Hiervon wird die chronologische Bestimmung auch der anderen Denkmäler auszugehen haben. Der Typ hält sich vereinzelt bis in romanische Zeit, f. S. 22, Anm. 72.

<sup>2</sup> Von etwa 12 Fresken mit Christus und den 12 Aposteln zeigen etwa 6 diesen Idealtypus.

Hierher gehört auch die symbolische Darstellung der 12 Apostel als 12 Lämmer, wie sie sich auf vielen römischen Apismosaiken (SS. Cosma e Damiano, S. Cecilia, S. Prassede, S. Clemente, S. Maria in Trastevere, auch zu Ravenna in S. Apollinare in classe), auf Fresken in S. Silvestro in Tivoli, auf Sarkophagen und auf romanischen Altären (zu Auriol und S. Victor zu Marseille) findet. Gelegentlich verbindet sich diese mit der Darstellung der 12 Apostel als Männer (Lateran. Sarkophag Ficker 177; Garrucci 304, 4; vatican. Grotten Garrucci 327, 2; Mailand Garrucci 328, 1) Auf die 12 Apostel weist auch die seltenere Darstellung von 12 Tauben (so auf dem Mosaik-kreuz von S. Clemente zu Rom 1125, Wilpert Mosaiken Taf. 117—118) oder von 12 Rollen (Rohault de Fleury, la messe I pl. 46, 47).

<sup>3</sup> Die sog. apostolischen Konstitutionen verteilen den Stoff der Apostellehre und der apostolischen Didaskalie auf die 12 einzelnen Apostel, ähnlich die sog. Apostolische Kirchenordnung.

In dieser Zeit beginnt man sich auch für die Verteilung der Welt auf die einzelnen Apostel zu interessieren, während man früher von der Weltmission der Apostel im ganzen gesprochen hatte, und noch im zweiten und dritten Jahrhundert die Verteilung so schematisch dachte, daß je drei Apostel nach jeder der vier Weltrichtungen ausgezogen seien; hierauf geht es wohl auch zurück, wenn eine jüngere Schicht der apokryphen Apostelgeschichten von drei Aposteln, Petrus, Paulus und Johannes oder Petrus, Andreas und Matthias, handelt.

Im 4. Jahrhundert setzt auch die Verteilung des Apostolischen Glaubens-bekanntnisses auf die einzelnen 12 Apostel ein, wie wir sie bei Rufin, Ps.-Augustin u. a. finden (f. Kattenbusch, Das apostolische Symbol II, 1900, 4 ff., 7 f., 16, 462, 769 ff., 868 — vgl. auch Anm. 26 zu Kap. I).



<sup>4</sup> Vgl. J. Strzygowski, *Orient oder Rom*, 1901.

Die Tatsache, daß der Typenwechsel bei Christus und bei den Aposteln ungefähr gleichzeitig einsetzt, ist bisher zu wenig beachtet worden. Sie schließt Erklärungen aus dogmatischen Motiven, wie man sie für den Christustyp versucht hat (H. Hauck, *Die Entstehung des Christustypus in der abendländischen Kunst*, Sammlung von Vorträgen für das deutsche Volk III, 2, 1880, 56 ff.) aus.

<sup>5</sup> Zu der Erklärung der bärtigen Typen aus Rückgriff auf die bessere alte Tradition neigen katholische Gelehrte wie z. B. Deßel, *Ikongraphie* 117 f.

<sup>6</sup> Dieser schematische Wechsel des bärtigen und bartlosen Typs findet sich auf ravennatischen und gallischen Sarkophagen (Garrucci 348, 2–5; 312, 2; 335, 1, 2; 346, 2). Er bestimmt aber noch die ältere romanische Kunst, z. B. im Aethelwold-Benedictionale, bis zu einer Skulptur des 13. Jahrh. wie dem Wormser Tod Mariä. Auch in der ottonischen Kunst der Reichenau ist bärtig und bartlos die Grundform der Unterscheidung, von der sich nur einzelne Individualtypen abheben (vgl. Anm. 67).

<sup>7</sup> Wilpert, *Die Malereien der Katakomben*, Rom 1903, 112 ff. zu Taf. 94 (Peter) 148, 154, 179, 181 f., 248 und Mosaiken II, 930 zu Taf. 50.

<sup>8</sup> Zu Eusebius KG VII, 18, 4 f. meine Christusbilder 1899, 252\* f.

Wenn in älterer Literatur in diesem Zusammenhang auch der Karpokraterin Marcellina (um 160 in Rom) Erwähnung geschieht, so beruht das auf Unkenntnis der Quellenverhältnisse. Die älteren Häreseologen (Irenäus I, 25, 6, Hippolyt Refut. VII 32, 8, Epiphanius haer. 27, 6, 9 f.) erwähnen neben Philosophenbüsten nur Christusbüsten als von ihr verehrt; erst Ps.-Augustin de haeresibus liber c. 7 (Oehler, corp. Haeres. I 198) fügt dem Paulusbüsten bei. Dies belegt also das Vorhandensein von Paulusbildern oder eines bestimmten Paulustyps nicht für das 2., sondern höchstens für das 4. oder 5. Jahrhundert.

Wenn H. Dütschke, *Ravennatische Studien*, 1909, 101 f., behauptet, der Paulustyp sei im 2. Jahrhundert entstanden, so hängt das mit seiner ganz unmöglichen Chronologie der ravennatischen Sarkophage zusammen. Von den Paulus-Akten führt, wie wir sahen, keine direkte Linie zu den Darstellungen der bildenden Kunst.

<sup>9</sup> Die Bronzeplaketten sind bei aller Ähnlichkeit recht verschieden in Stil und Ausführung. Welche Anhaltspunkte man außer stilistischen und technischen Erwägungen für die Datierung zu haben glaubt, weiß ich nicht. Stilistische Erwägungen aber allein sind sehr unzuverlässig; man denke nur an das Hin- und Herirren der Kritik betreffs der beiden Sitzbilder des Apostels Petrus in St. Peter, des alten steinernen in den Grotten und des bronzenen oben, das man neuerdings auf Arnolfo di Cambio (1233–1300) zurückzuführen geneigt ist. Auch die beiden prächtigen kleinen Apostelköpfe von einem Discus (angeblich aus S. Domitilla) im Museo Cristiano des Vatikans (u. a. bei Kraus, *Gesch.* I 193, Abb. 161) können jung sein.

Mit welchem Recht wird der Petruskopf in der Petrus- und Marcellinus-Katakombe bei Wilpert, Taf. 96, in das 3. Jahrhundert gesetzt?

Ich kann auch der Stilkritik v. Sybels nicht beipflichten, die den Bassusarkophag und andere in das 3. Jahrhundert rückt. Hülsen (bei v. Sybel II, 185 zitiert) hat mit seiner Warnung schon recht.

<sup>10</sup> Die Chronologie der Goldgläser hat H. Vopel in seiner grundlegenden Arbeit hierüber in Ficker's *Archäologischen Studien* V, 1899, in Ordnung gebracht. Man kann danach einige aus der Zeit vor Damasus, eine Anzahl aus der Zeit dieses römischen Bischofs und die große Masse, die der Zeit nach Damasus, d. h. dem Ende des 4. Jahrhunderts und dem 5. Jahrhundert angehört, unterscheiden; von den für Paulus in Betracht kommenden sind es  $23 + 4 + 45 = 72$ .

- <sup>11</sup> Daß die Paulus- und Thekla-Akten wie auf die altchristliche Literatur (z. B. die sog. Caena Cypriani, vgl. Harnack T. U. 19, 3 1898), so auch auf die altchristliche Kunst Einfluß gehabt haben, beweisen die Theklafresken (vgl. o. Anm. 77 zu Kap. I, dazu Weis-Liebersdorf, Christus- und Apostelbilder, Einfluß der Apokryphen auf die ältesten Kunsttypen, 1902, S. 69 ff.).

Aber damit ist nicht bewiesen, daß der Paulustyp aus diesen Akten stammt. Daß die Beschreibung in diesen Akten nicht als authentisch und kanonisch galt, zeigt eben das Vorkommen ganz anderer Typen und auch ganz anderer Beschreibungen (vgl. o. S. 2).

- <sup>12</sup> Daß der Petrustyp älter sei, behaupten zwar katholische Archäologen, aber ohne irgendwie haltbare Beweise (vgl. Anm. 9). Umgekehrt meint Weis-Liebersdorf (a. a. O. 106 ff.), daß der Petrustyp erst nachträglich als Kontrastfigur zu dem altüberlieferten Paulustyp entstanden sei. Eine Vermutung über die Entstehung des Petrustyps im 4. Jahrh. f. Anm. 7 zu Kap. III.

- <sup>13</sup> Daß bei PAVLVS nicht Apostolus steht, darf nicht zu der Annahme verleiten, hier sei der Apostel gar nicht gemeint, sondern ein anderer Märtyrer dieses Namens. (Vgl. Anm. 63 zu Kap. I). Es ist bei diesen Namensbeischriften durchaus nicht Stil, dem Namen noch einen Titel beizufügen (vgl. z. B. Abb. 29). Erst später kommt das vorgefetzte Sanctus (scs, *O AΓΙΟΣ*, meist @ abgekürzt) auf (vgl. Abb. 30). Ein nachgefügtes Apostolus ist selten (z. B. bei dem Paulus in der Thrafonkatakombe: PAVLVS PASTOR APOSTOLVS, Garrucci 70, 3).

In unserem Fall ist die Deutung auf den Apostel Paulus schon durch das Gegenbild: Petrus und Laurentius, gesichert. Übrigens setzt Professor Hans Achelis, der diese Katakombe neuerdings untersuchte, wie er mir mündlich mitteilte, diese Fresken erst in den Anfang des 5. Jahrhunderts.

- <sup>14</sup> Der Paulustyp von S. Gennaro steht nicht vereinzelt da. Er kehrt, wenn auch selten, wieder, so z. B. in der Thrafon-Katakombe zu Rom (Bart zweiteilig, Garrucci 70, 3), in Parenzo.

Daß der Maler der Fresken in Neapel diesen Typus geschaffen habe, wird niemand behaupten wollen. Uns ist zu vieles aus jener Zeit nicht mehr bekannt, als daß wir bestimmte Vermutungen über die Herkunft solcher Bilder aussprechen dürften. Immerhin mag die Vermutung gestattet sein, daß wir das Prototyp auf den Vorhängen an den Kirchen zu sehen haben. Von solchen bemalten (oder bunt gewirkten) Vorhängen erzählt mit Entzückung der gute, alte Epiphanius in seinem Brief an Bischof Johannes von Jerusalem (velum . . . tinctum atque depictum, et habens imaginem quasi Christi vel sancti cuiusdam); vgl. meine Christusbilder 102\* und Holl in den Berliner Sitzungsberichten 1916, 34, 828 ff. Wir wissen, daß der Altarbehang der Sophienkirche in Konstantinopel die Bilder der Apostel Petrus und Paulus zeigte.

Das Kaiser-Friedrich-Museum besitzt eine ins 4. Jahrhundert datierte Seidenstickerei mit den Gestalten dieser beiden Apostel.

- <sup>15</sup> Leider ist der Pauluskopf etwas verlegt. Diese Form des runden Schädels und des langen, spitzen Bartes findet sich so ausgeprägt nicht oft (vgl. Wilpert, Taf. 154, 1; 170).

- <sup>16</sup> Vgl. Wilpert, Katakomben-Malerei Taf. 193.

- <sup>17</sup> Die dem 4. Jahrhundert zugewiesene Elfenbeindose ist abgebildet bei Kraus, Gesch. I, Abb. 112 (S. 159, dazu 502); v. Sybel II 77. Eine ähnliche Anordnung zeigt die Silberchale der Sammlung Kouchakji in New York, die man auch dem 4. Jahrhundert zuweist; Wilpert erklärt sie für eine moderne Fälschung.

- <sup>18</sup> Farbige Reproduktion bei Wilpert Mosaiken Taf. 42 — 44; und v. Sybel, Chr. Antike II, Taf. 1; oben sieht man die vier Evangelistensymbole, das Pracht-

kreuz soll vielleicht das von Kaiser Konstantin auf Golgatha errichtete, die Bauten im Hintergrunde die Kirchengebäude in Jerusalem darstellen. So häufig die Gruppe Christus und die zwölf Apostel sich findet, diese Gruppierung hier ist einzigartig. An den Seiten ist einiges moderne Restauration. Die Gestalten des Paulus und Petrus sind alt.

<sup>19</sup> Der Typus sowohl wie die Stellung verbieten es, an den Apostel und Evangelisten Matthäus zu denken. Wenn der Text auf dem Buch nicht etwa einer späteren falschen Ergänzung zuzuweisen ist, muß man eben der im Text gegebenen Erklärung folgen: Paulus lehrt das Evangelium; dies wird an dem Anfang des Matthäus-Evangeliums illustriert, natürlich in völliger Verkennung der geistigen Bedeutung des Wortes und der literargeschichtlichen Verhältnisse. Es ist etwas Ähnliches, wenn die Väterexegese in 2. Kor. 8, 18 das Lukas-Evangelium erwähnt findet.

<sup>20</sup> Manche Archäologen wollten in den beiden Frauengestalten die Titularheilige der Kirche, die heilige Pudentiana, und ihre Nachbarin, die heilige Praxedis, erkennen. Aber die Frauen bringen ja nicht ihre Märtyrerkrone wie auf so manchen Darstellungen dem Herrn dar, sondern sie bekränzen die Apostel Paulus und Petrus. Das weist auf eine spezielle Beziehung zu diesen. Die richtige Deutung gibt das Mosaik von Santa Sabina, das nur um etwa 20 Jahre jünger ist, an die Hand, wo zwei Frauengestalten mit den Beischriften *ECLESIA EX GENTIBUS* und *ECLESIA E CIRCUMCISIONE* erscheinen, über denen sich ursprünglich noch die Apostel Paulus und Petrus dargestellt fanden (Wilpert Mosaiken, Tafel 47). Le Blant wollte diese Personifikation der beiden Kirchen (nicht zu verwechseln mit Kirche und Synagoge!) auch auf einem Sarkophag von St. Cannat erkennen (Gaule 203).

<sup>21</sup> Als wichtigste Beispiele seien genannt die Fresken bei Wilpert Katakomben T. 125, 152, 155, 2, 177, 1, 225, 1 u. 2, Garr. 71, 3, 82, 2, die Mosaiken bei Wilpert Mos. T. 40; Glück 42, und die Sarkophage bei Garrucci 320, 2, 325, 347, 2-4, 348, 2-5. Le Blant, Gaule 1, 18, 36, 55, 56, 81, 142, 143, 149 (153, 156, 157, 173, 189) 205, 207, 216. Statt Christus das Monogramm Le Blant 11, 204. Die einheitliche Gruppe wird auf den Sarkophagen vielfach durch Säulen oder Bäume unterbrochen, zwischen denen die Apostel einzeln oder paarweise stehen. Es findet sich sowohl die Form, daß Christus und alle Zwölf stehen, oder Christus und alle Zwölf sitzen, aber auch, daß Christus thront und die Apostel stehen, wobei vereinzelt Petrus und Paulus vor den andern durch Sitzen ausgezeichnet sind (vgl. ob. Anm. 16 und 17 und Kap. I Anm. 21 und 28).

Die Herausbildung der Typen hat zuerst J. Ficker sicher verfolgt.

<sup>22</sup> Farbige Wiedergabe bei Wilpert Mosaiken, Tafel 102. Dies Mosaik ist nachgeahmt unter Felix IV. gegen 700 in S. Theodoro (jetzt zerstört), unter Paschalis I. um 820 in S. Prassede, S. Cecilia und S. Maria in Domnica, auch in S. Silvestro in Tivoli.

<sup>23</sup> Daselbe Motiv findet sich auf mehreren ravennatischen Sarkophagen (Garrucci 332, 2; 346, 2; 347, 2; 348; 349, 1), auch auf dem Bassus-Sarkophag und anderen römischen Sarkophagen (Ficker 162, 174), sowie in Ancona (G 326, 1), Mailand (315, 5), Verona (333) und gallischen (Le Blant Arles 11, 33; Gaule 17, 52, 67, 125, 214). Das Mosaik von S. Costanza siehe bei Wilpert Mos. Tafel 4; S. Andrea in Catabarbara Wilpert I 160. Abb. 33; Neapel, Baptisterium Wilpert Taf. 32. Den Vogel Phönix auf dem Palmbaum zeigt besonders deutlich das Graffito aus der Priscilla-Katakombe, jetzt zu Anagni Garrucci 484, 14. Literatur bei v. Sybel II 156, 1.

Vereinzelt findet sich auch die Gesetzesübergabe mit der 12 Apostelgruppe verbunden (z. B. Sarkophag von Aix, Le Blant Gaule 205).

<sup>24</sup> Den verhüllten Händen begegnet man in der altchristlichen Kunst sehr häufig. Sie sind ein Zeichen ehrerbietiger Scheu vor dem Heiligen. Sie finden sich



auch bei der Apostelkommunion der Byzantiner (Anm. 41), und auch auf romanischen Darstellungen halten die Apostel ihre Symbole gelegentlich in verhüllten Händen.

<sup>25</sup> Zu diesen  $4 \times 2 = 8$  Aposteln treten noch 4 Apostelfiguren in der eigentlichen Kuppel.

<sup>26</sup> Wenn man nur diese eine Darstellung ins Auge faßt, könnte man bei der Lebhaftigkeit der Gesticulation an eine bestimmte Szene denken, freilich schwerlich an den Streit zu Antiochia (Gal. 2, 12 ff.) — Petrus scheint der Redende, Paulus' Handbewegung ist mehr eine abwehrende —, eher an die erste Begegnung in Jerusalem (Gal. 1, 18) oder an eine spätere, etwa zu Rom. Aber die Anlage des Ganzen zeigt, daß der Künstler ohne an bestimmte Szenen zu denken, nur die Apostel als solche geben wollte. Er vermied die Steifheit, indem er sie statt frontal im Profil darstellte und je paarweise in Beziehung zueinander setzte.

<sup>27</sup> Man beachte, daß die Köpfe von Petrus und Paulus im Unterschied von dem steifen prachüberladenen Christus und den anderen Aposteln nicht frontal, sondern in Halbprofil gegeben sind, was offenbar Hinwendung zu Christus andeuten soll. Man beachte ferner die lateinischen Beischriften. Dieser übermäßig ins Lange gezogene Pauluskopf hat — man möchte sagen — fast etwas Spanisches an sich. Anordnung und Typen wiederholen sich fast genau auf einem Gurtbogen der Kapelle S. Pier Crisologo des erzbischöflichen Palastes zu Ravenna.

Die Form von Medaillons mit Köpfen erscheint im 6. Jahrhundert mehrfach, z. B. auf dem Sinai und auf Zypern als Einrahmung größerer Bilder, auch zu Rom in Santa Maria Antiqua und später in der Zeno-Kapelle von S. Prassede. Man fühlt sich unwillkürlich an die byzantinische Emailkunst erinnert. Bestehen hier Zusammenhänge? Der Ursprung ist wohl in den Metallarbeiten (vgl. z. B. das Silbergefäß aus Emesa im Louvre und noch die Halberstädter Silbersehale) zu suchen, wo die Münze das Vorbild bot.

<sup>28</sup> Auf einem Sarkophag zu Marneville aus St. Victor (Le Blant, *Les sarcophages de la Gaule* 57 pl. 14, 1, Garrucci 346, 1) sieht man ganz links Christus mit einem Mann reden, daneben diesen Mann gesteinigt. Le Blant will darin die Bekehrung des Paulus und dessen Steinigung zu Lystra erkennen. Aber der Typ des Mannes weicht von dem Paulustyp der Mittelszene (Christus zwischen Paulus und Petrus) so ab, daß schwerlich Paulus gemeint sein kann; vielleicht ist an Stephanus (Offenbarung und Steinigung) zu denken. Für die Bekehrung des Paulus könnte man auf analoge mittelalterliche Darstellungen verweisen, wo Paulus mit dem allerdings vom Himmel her nur in Halbfigur ihm erscheinenden Christus redet, vgl. meinen Aufsatz über die Bekehrung des Paulus (vgl. Anm. 75 zu Kap. I) Abb. 3, am meisten auf einen Holzschnitt, bei dem Paulus vor dem in ganzer Figur vor ihm stehenden Christus kniet. Hier ist die Szene allerdings auch ganz irdisch gefaßt.

<sup>29</sup> Vgl. Anm. 77 zu Kap. I. Zu der Lehrscene von El Baghavat kommen Darstellungen auf gallischen Sarkophagen, ein Elfenbeinkästchen des Brit. Museums (Garrucci 446, 11), ein Steinrelief im Kloster Edschmiazin (bei J. Strzygowski *Byz. Denkmäler* I, 1891, 6). Man beachte den Parallelismus zur literarischen Überlieferung: die Paulusakten haben in Ägypten, wie die koptische Übersetzung zeigt, und in Gallien, wie wir aus mehreren lateinischen Teilübersetzungen und der Benutzung in der Literatur (Caena Cypriani) wissen, eine besondere Rolle gespielt. Eine besondere Verehrung genießt Thekla auch in Spanien. Thekla zwischen den Löwen und sonstigen Bestien (ohne Paulus) ist überhaupt häufiger dargestellt.

In den Fresken von El Baghavat steht neben Paulus mit Thekla Adam mit Eva; ähnlich ist auf dem Florentiner Diptychon auf der einen Tafel

Paulus, auf der andern Adam dargestellt. Es scheint, als habe ägyptische Schriftgelehrsamkeit aus der Adam-Christus-Parallele, Röm. 5, eine Adam-Paulus-Parallele entwickelt.

Übrigens gibt es auffallend wenig Paulusdenkmäler aus Ägypten. In der Menaswelt scheint Paulus keine Rolle gespielt zu haben; mit den Kamelen hatte er nichts zu tun. Man feierte hier Marcus (vgl. Anm. 57 zu Kap. I) und Menas. Warum war auch Paulus nicht als Missionar nach Ägypten gekommen?!

Das Elfenbein mit den in ihrer Deutung nicht ganz sicheren Malta-Szenen in Florenz bei Garrucci 451, 452.

Das Martyrium hat natürlich gerade in Rom besondere Bedeutung, wir kennen drei Darstellungen desselben auf römischen Sarkophagen (Bassusfarkophag und Ficker 162, 164), dazu kommt noch Marzeille (Le Blant, Gaule 58). Es ist hier immer der Moment vor dem Schwerttreich gewählt. Voran geht die Szene der Abführung, diese auch auf Sarkophagen zu Avignon und Narbonne (Le Blant 48, 1; 46, 2), auch auf dem Fragment Ficker 106, wo links das Martyrium zu ergänzen ist. Vgl. J. Ficker, Aposteldarstellungen 90ff.

- <sup>80</sup> A. Heisenberg, Apostelkirche 1908, nach der Beschreibung der Apostelkirche durch Nikolaus Mesarites; andere wollen den Mosaikenschmuck erst aus der Zeit Basilios I. 867—86 stammen lassen. Die Predigtscenen haben sich nach Heisenberg als Randillustrationen zu Pf. 19 in byzantinischen Psaltern (z. B. Brit. Mus. add. 19352, Heisenberg Taf. VI/VII), die Taufscenen auf einem Blatt des Pariser Gregor (B. N. gr. 510, Heisenberg Taf. IX) erhalten. Ob Heisenberg hier mit seinem Versuch der Wiederherstellung des Mosaikenschmucks der Apostelkirche und seiner Zurückführung auf einen Künstler Eulaios der Zeit Justinians recht hat, mag hier dahingestellt bleiben.

Das Gegenstück, die zwölf Martyrien, die nach Heisenberg in der Apostelkirche nicht dargestellt waren, bringt die Bronzetür von San Paolo von 1070 (f. Anm. 51).

- <sup>81</sup> Beide Baptisterien sind abgebildet bei Goetz und Ricci sowie in fast allen Geschichten der altchristlichen Kunst. Apostelprozession auch auf einem frühen Goldglase, Garr. 187, 6.

An die Stelle dieser Rundkomposition schreitender Apostel tritt später wieder Aufreihung stehender an zwei gegenüberliegenden Wänden (Martorana von Palermo, 1143) oder an den zurückweichenden Seitenwänden romanischer Portale. Noch näher steht jenem Prozessions-Schema der Baptisterien die liturgische Apostelkommunion (vgl. Anm. 41).

- <sup>82</sup> Apostelköpfe an Sarkophag-Deckeln siehe Ficker 11; Garrucci 404, 3; Wittig, Campo Santo Abb. 16. Zu den Apostelköpfen als Dekoration an Stuhllehnen siehe das Mosaik in S. Maria Maggiore und Fresken in SS. Nereo ed Achilleo sowie in Palestrina, Madonna de Cavi (Robault de Fleury, La S. Vierge II 74, la Messe II 157).

- <sup>83</sup> Ich zähle etwa 10 Elfenbeinwerke, 6 Silber-, 14 Bronze-Geräte, 1 Onyx, 72 Goldgläser, 6 Tonlampen, 1 Stoff. Über die Goldgläser vgl. Anm. 10. Zu den Tonlampen ist zu bemerken, daß sich oft zwei Köpfe finden; diese werden als Dioskuren gedeutet (Herbert Wollmann, Römische Tonlampen, ein Beitrag zur Lampenkunde und zur christlichen Ausdeutung gewisser Lampenbilder, Roma aeterna IV, 7, 1924, 87—98; T. III, 3—6); wie weit Christen sie auf die Apostelfürsten bezogen, muß dahingestellt bleiben.

- <sup>84</sup> Den Byzantinern fehlt ganz die in der altchristlichen und romanischen Kunst so beliebte mehr oder weniger steife Gruppe Christus und die zwölf Apostel. Dafür tritt als Weiterbildung der Apostelprozession die Apostelkommunion hervor. Einen Ersatz bilden auch die Medaillons.

- <sup>85</sup> Über die Deffis (vgl. o. Anm. 50 zu Kap. I) siehe Kraus, Gesch. I, 563; O. Wulff, Altchristliche Kunst, 602 ff.; Dalton, Byz. Art 664f. und East Christien Art 289.

Der byzantinische Deëfis-Typ wirkt nach z. B. an der Kanzel der Kathedrale von Troyes, an der Fassade des Doms zu Meissen (um 1380).

- <sup>86</sup> H. Brockhaus, *Die Kunst in den Athosklöstern* 1891, 69 ff.; O. M. Dalton, *Byzantine art and archeology* 1911, 401 ff., 410 ff. Abb. 235. In S. Sophia zu Saloniki ist das Ganze als Himmelfahrt aufgefaßt (Dalton, Abb. 222). In Daphni und auf dem Athos sind die Apostel in der Kuppel durch die Propheten verdrängt.

Bruno Schulz, *Die Kirchenbauten auf der Insel Torcello*, 1927.

M. G. Zimmermann, *Sizilien II* (Berühmte Kunststätten 25) 1905, Abb. 82, 86. Die Anordnung ist insofern verschieden, als in Torcello (gegen 1100) und Monreale (um 1180) alle Apostel in einer Reihe stehen, in Cefalu (1148) sie auf zwei Reihen unter der von Engeln umgebenen Madonna verteilt sind. In Torcello und Cefalu ist Maria Orans, in Monreale sitzt sie mit dem Kind auf dem Schoß auf prächtigem Thron.

- <sup>87</sup> Zwei Flügel eines italogrätischen Altäarchens aus dem 16. Jahrhundert, mit dem oben in Anm. 66 zu Kap. I besprochenen zugleich im Magazin der Pinacoteca Vaticana (phot. Alinari 38115). Als Gegenbild zu den Aposteln erscheinen hier die Heiligen Franz von Assisi und Antonius von Padua. Über den Aposteln erscheint in Wolken der segnende Christus, über den Heiligen die Madonna mit Kind.

Die Maria Orans zwischen Paulus und Petrus, aber nicht mit den zwölf Aposteln, sondern mit andern Heiligen zeigt schon das Mosaik von 645 im Venantius-Oratorium des Lateran-Baptisteriums.

- <sup>88</sup> Als Beispiele seien genannt die Mosaiken von San Marco in Venedig (um 1130), die gleichzeitigen Miniaturen etwa des Melisenda Pfalters (Brit. Mus. Egerton 1139, Dalton Abb. 409).

- <sup>89</sup> Die ältere byzantinische Kunst zeigt nur um das Sterbelager Christus und die zwölf Apostel, alle stehend, nebeneinander aufgereiht, nur Petrus und Paulus an den Enden übergebeugt. In der jüngeren Kunst, vom 13. Jahrhundert ab, kommen noch Engel und Hierarchen (Dionys der Areopagite) und klagende Frauen hinzu. Beispiele für A: die 12-Feste-Tafeln (Anm. 40); für B: Miftra (Dalton, Byz. Art 294, Abb. 180); auch schon in der Martorana, zu Palermo (1143), wo Christus allein steht, die andern alle in zwei dichten Gruppen an d. Seiten zusammengedrängt sind (Paulustyp sehr charakteristisch!).

- <sup>40</sup> Die schönste Darstellung dieses Festzyklus findet sich auf den zwei Tafeln in Kleinmosaik der Opera del Duomo zu Florenz (phot. Alinari 8586; Glück 72, 73), Darstellungen auf Speckstein bietet Dalton, Byz. Art 240 f. Abb. 149, 150). Darstellungen auf Bildrahmen in verschiedener Technik: Dalton, *East Christian Art* 1925, 243, 264, 311. Hier findet man den ganzen Zyklus und die Verschiedenheiten in der Anordnung genau erörtert. Vgl. noch Joh. Reil, *Die altchristlichen Bildzyklen des Lebens Jesu* (in Ficker's Studien Nr. 10) 1910, 123 ff. Ein später Nachzügler ist die Holztafel des 17. Jahrh. in der Vatikanischen Pinakothek.

- <sup>41</sup> Die älteste Darstellung der Apostelkommunion im Codex Rossanensis (Hasehoff, Taf. 6) des 6. Jahrh. läßt die Apostel noch nicht erkennen. Paulus fehlt auch auf der Darstellung in dem Barberini- und dem Pantokratoros-Pfalter. Für das Mosaik in der Apostelkirche setzt ihn Heisenberg (S. 209) auf Grund der jüngeren Wiederholungen voraus. Deutlich ist Paulus vom 11. Jahrh. ab, teils durch den Typ kenntlich, teils durch Beischrift ausdrücklich gesichert. So auf den Mosaiken des Doms zu Serres, beider Kirchen in Kiew, S. Sophia und S. Michael (vor und nach 1100), auf der Dalmatica von S. Peter (12. Jahrh.), auf einem Altarbehang von Castell' Arquato, auf einer Freske in Akhtala (Kaukasien), in Nekresi (hier mit Beischriften). Später wird Paulus wieder ausgegaltet. Das Malerbuch des Dionysios (Kap. I Anm. 9) schreibt vor, daß die



2. Jüngerreihe, auf der Kelchseite, von Johannes geführt wird (Konstantinides, 157); vgl. zur Ikonographie dieser Szene Heisenberg, Apostelkirche S. 175 ff.
- <sup>42</sup> Die beiden Pfalterklassen sind durch die Arbeiten von Springer 1880, Tikkanen 1895, H. Brodtkaus 1891 (Athosklöster 173 ff.), A. Baumstark, Oriens Christ. 1905, 295, Dalton, East Christ. Art 1925, 307 ff. u. a. klar herausgearbeitet worden. Die hellenistischen Darstellungen des Pariser Pfalters (B. N. gr. 139) mit ihren ganzseitigen Bildern bieten für Paulus nichts, um so mehr die andere Gruppe mit ihren Randzeichnungen: der Chludoff-Pfalter in Moskau und der in Berlin, Hamilton 552 (beide Ende des 9. Jahrh.); der Barberini-Pfalter in der Vaticana (Barb. gr. 372, früher III 91) 11. Jahrh.; London Brit. Mus. add. 19352 (v. J. 1066); Athos Pantokratoros 61 (v. J. 1084); — endlich der armenisch beeinflusste Pfalter der Königin Melisenda v. Jerusalem, Brit. Mus. Egerton 1139 (um 1130). Auf dem silbernen Kreuzbehälter Paschalis' I. (817—824) — aus dem Schatz des Sancta Sanctorum (Grifar 97 ff., Abb. 43) ist sowohl bei der Apostelkommunion wie bei der Schlüsselübergabe Maria an die Stelle des Paulus getreten.
- <sup>43</sup> Die Zahl der Szenen schwankt: in der Cappella Palatina sind es im ganzen 5 (7), in Monreale nur 4; phot. Alinari 33117, 33126—28, 33131—32, 33285, Quellennachweise siehe Anm. 77 zu Kap. I.
- <sup>44</sup> Die von dem Dichter Johannes von Euchaita (aus Vat. gr. 769 ed. de Lagarde Abb. d. Gött. Gef. d. Wiss. 28, 1881 p. 11 N. 22) beschriebene Szene: *εἰς τὸν ἄγιον Παῦλον ὑπαγορεύοντα καὶ Λουκᾶν καὶ Τιμόθεον παρσευόμενους καὶ γράφοντας* ist mir so nirgends begegnet. Zur Seite stellen läßt sich die Szene der Entsendung des Timotheus und Silas mit den Briefen in Monreale (Abb. 53).
- <sup>45</sup> In der Pariser Katene zu den Paulusbriefen, f. Karl Staab, Die Paulus-Katenen, Rom 1926, Tafel I.
- <sup>46</sup> Siehe die in der folgenden Anmerkung genannten Handschriften der Kosmographie des Kosmas Indikopleustes.
- <sup>47</sup> Stellt man neben die im Text besprochene Miniatur aus Vat. gr. 699, v. 9. Jahrh., die in Flor. Laur. pl. IX cod. 28 v. 10. Jahrh., Sinait. 1186 v. 11. Jahrh. wiederkehrt, das Mosaik von Palermo, so fällt sofort die Vereinfachung auf: die Mittelfigur fehlt; statt der 2 Paulusgestalten links sieht man nur eine (also im ganzen statt der 4 Paulus auf einer Szene nur 2). Es ist gleichsam als Diagonale zwischen dem stehenden und dem liegenden Paulus ein fallender dargestellt, der Unterkörper stehend, der Oberkörper stark vornübergebeugt, die Hände des Erblindeten ins Leere tastend, vorzüglich beobachtet und glänzend dargestellt. Trotzdem wird die Miniatur die ursprüngliche Komposition auf dieser Seite richtiger erhalten haben. Umgekehrt auf der anderen Seite, wo die Abführung des Erblindeten durch seine Begleiter dargestellt gewesen sein muß, vermutlich zwei bartlos Jugendliche, wie auf der linken Seite. Der Künstler des Mosaiks hat auch hier verkürzt, er gibt nur einen Begleiter, und diesen bärtig wie die beiden auf der linken Seite. Einen bartlosen sehen wir Paulus führen auf einer (Reichenauer?) Miniatur aus St. Emmeram clm. 14345, 9. Jahrh.; zwei jugendliche Begleiter bietet die Miniatur einer Bibel aus Verona Vat. lat. 39. Vgl. in meinem Aufsatz: Die Bekehrung des Paulus (f. oben Anm. 75 zu Kap. I) Abb. 2 und 5.
- <sup>48</sup> Diese mehrfach wiederkehrende Darstellung hat verschiedene Deutungen gefunden. Da sie in dem Zyklus sich unmittelbar an Damaskus-Szenen (Bekehrung, Taufe, Predigt, Flucht) anreihet, legte sich die Beziehung auf die erste Begegnung mit Paulus in Jerusalem (Gal. 1, 18) nahe. Deutlich spielt darauf Johannes von Euchaita in seinen Stichen bei de Lagarde p. 12 Nr. 25 an:

ἐξιστόρει μοι, Παῦλε, τὸν μέγαν Πέτρον.  
 λέγεις γὰρ ἔλθεῖν εἰς Σιών τοῦτον χάριν.  
 δίδου δὲ καὶ φίλημα, σύμβολον πόθου,  
 περιπλακεῖς ἥδιστα τῷ ποθομένῳ ὡς.

Unbestimmt ist Manuel Philes, Miller 354, Nr. 184, und 457, Nr. 261 und die Verse im Malerbuch S. 263 Konstantinides. Andererseits folgen darauf gleich die römischen Szenen (Simon Magus, Nero usw.). Daher kann man auch gut an das Wiederleben der beiden Apostel in der Welthauptstadt denken. Dafür spricht die auf dem Mosaik rechts davon stehende vornehm gekleidete Person, die auf unserer Abbildung 31 nicht mit zu sehen ist, vielleicht der Senator Marcellus. Ausgeschlossen ist für die Darstellung in Palermo durch die Reihenfolge trotz eines gewissen schmerzlichen Zuges in den Gesichtern die Beziehung auf den Abschied vor dem Martyrium, den spätere Darstellungen zweifelsohne im Sinn haben; vgl. Anm. 49 und zu Kap. I Anm. 77.

Bemerkenswert ist die Ähnlichkeit in der Darstellung mit der Begrüßung zwischen Jakob und seinem Sohn Joseph in Ägypten (Genesis 46, 29f.), wie sie sich z. B. in der Bibel von Admont I, 1. 2. (A. B.) Bl. 27 des 12. Jahrh. (Buberl, Beschr. Verz. 4, S. 20, Abb. 8) findet. Auch an die Darstellung des Judaskusses kann man erinnern.

<sup>49</sup> Ein diesen Abschied darstellendes Tonrelief schmückte einst die jetzt abgerissene Kapelle S. Crocifisso an der Via Ostiensis vor Porta S. Paolo, nahe bei der Kirche Domine quo vadis. Die Abschiedsszene hat Lanfranco gemalt (Louvre).

<sup>50</sup> Während die ältesten Zyklen des Lebens Jesu gerade die Wunder und damit das von den Evangelien dargestellte öffentliche Leben Jesu illustrieren, wird dieses später mehr und mehr ausgeschaltet. Das beginnt schon sich anzubahnen in dem sog. großen Festzyklus und ist durchgeführt in dem sog. kleinen Festzyklus oder auch Credo-Zyklus. In der Tat springt ja auch das apostolische Symbol von der Geburt unmittelbar zur Passion über. Der sog. Pilgerzyklus verbindet beide Teile durch die Taufe, die im Symbol fehlt, aber in Palästina beim Besuch des Jordans eine große Rolle spielte. Vgl. Joh. Reil, Die altchristlichen Bildzyklen des Lebens Jesu (in Ficker's Studien über Christliche Denkmäler 10) 1910, 123 ff., 135 ff., 140 ff.

<sup>51</sup> Die Handschrift Codex Barb. lat. 4378 konnte ich auf der Vaticana selbst studieren. Dank dem lebenswürdigen Entgegenkommen des Direktors Commendatore Biagio Biagetti konnte ich die merkwürdige halbplastische Wiedergabe im Magazin der vatikanischen Pinakothek eingehend untersuchen. Eine Photographie davon verdanke ich Professor A. Muñoz, aus dessen Feder ein Katalog der byzantinischen Bilder in der Pinacoteca Vaticana in Bälde zu erwarten ist.

Die Handschrift bietet die einzelnen auf der Tür dargestellten Szenen in der Reihenfolge, wie sie im 17. Jahrh. und bis zur Vernichtung durch den Brand von 1823 bestand; diese Reihenfolge kann die ursprüngliche nicht gewesen sein. H. Grifar, *Civiltà cattolica* 1895, 205 ff. hat den Versuch gemacht, die ursprüngliche Reihenfolge wieder herzustellen. Ich kann diesen Versuch nicht für geglückt halten und glaube, eine andere Wiederherstellung vorschlagen zu sollen. Die Tür bot 12 Platten mit Apostelfiguren, 12 mit Apostelmartyrien, dazu 12 Szenen aus dem Leben Jesu, einschließlich Himmelfahrt und Pfingsten, 12 Propheten, 2 Adler, 8 Kreuze, im ganzen 60 Platten. Grifar nimmt an, daß die Propheten sich auf die Außenreihen verteilten, die Jesuszenen die 3 oberen Streifen füllten, darunter in 2 Reihen die 12 Apostel, je mit ihrem Martyrium links und rechts. Ich gehe davon aus, daß die Anordnung, die der Zeichner 1633 vorfand und die bis 1823 bestand, durch eine Umordnung in je 2 Streifen entstanden war: ursprünglich standen die 12 Jesuszenen in dem 1. und 3. Streifen von oben, im 2. und 4. und 7. folgten, immer abwechselnd, die Martyrien und die Gestalten der 12 Apostel; im 5. befanden sich, von 2 Kreuzen umrahmt, die Weibinschriften, das Martyrium des Paulus und Paulus zwischen Christus und dem Stifter; in der 6. das Petrus-Martyrium und Petrus zwischen Christus und dem Stifter; in der 8. Propheten; in der 9. Adler, Propheten und Thomas; in der 10. Kreuze.

<sup>52</sup> Diese so charakteristische Stirnlocke (vgl. Abb. 30, 31, 32 und das Titelbild) kommt erst vom 9. Jahrhundert an vor. Sie wird in den oben mitgeteilten Personalbeschreibungen (S. 1–3) merkwürdigerweise nicht erwähnt. Sie ist, wie wir jetzt sagen können, von dem alexandrinischen Markustyp des 6. Jahrhunderts auf Paulus übertragen (Kap. I Anm. 57). Sie findet sich auch auf zahlreichen abendländischen Paulusbildern, immer ein Zeichen byzantinischer Einwirkung. Manchmal ist diese Stirnlocke in 2 Strähnen geteilt (Abb. 30), vereinzelt sogar in 3 (Bamberger Skulptur); im Landgrafenplatter wirkt sie wie 2 Halbmonde.

In diesem Zusammenhang verdient auch Beachtung Bedas Bemerkung über den aus dem Osten gekommenen Abt Theodor v. Canterbury: er hatte *tonsuram more orientalium sicut apostolus Paulus* (H. E. Angl. IV, 1 MSL 95, 172, vgl. auch epist. VIII, MSL 95, 327 de tonsura).

<sup>53</sup> Die byzantinische Apostelliste kennt nur einen Jakobus.

In dem Malerbuch vom Athos (f. Kap. I Anm. 9) heißt es nur: *Ἰάκωβος νέος ἀγγελένης* (p. 187 Konst.). genau so von Bartholomäus. Sehr anschaulich gibt die beiden Typen Abb. 75 bei Zimmermann, Sizilien II, 110: Paulus und Jakobus, aus der Martorana zu Palermo (1143).

<sup>54</sup> Das (2.) Bild: Petrus und Johannes bei St. Beissel, Vatikanische Miniaturen usw., 1893, Tafel 12. — Zu der auch sonst oft vorkommenden Zusammenstellung: Petrus—Johannes hat wohl meist Act. 3, 1 Anlaß gegeben. Die Verbindung Paulus—Judas (Jacobi) erklärt sich nur kanongeschichtlich.

<sup>55</sup> Das Brustbild des Apostels befindet sich in einer Nische unter der Darstellung der Geburt Christi. In der Prothefis (links vom Altar) ist das Brustbild des Apostels Petrus (unter jetzt zerstörten Passionszenen) dargestellt. An dem Paulustyp fällt das geradezu Arabische auf; die Nase wirkt vielleicht durch die Verkürzung noch adlermäßiger als auf den anderen Mosaiken von Palermo, der Schnurrbart erinnert an die gleichzeitigen romanischen Darstellungen (Abb. 33, 34). Das Ganze macht einen fast unangenehm energischen Eindruck. Es steht im scharfen Gegensatz zu dem ikonographisch sonst nahestehenden Paulusbild des Beato Angelico (Abb. 38). Lohnend ist auch ein Vergleich mit dem deutschen Paulus (Abb. 39).

<sup>56</sup> Dies Schema: Majestas Domini über den dicht aufgereihten 12 Aposteln ist, man kann fast sagen, herrschend an dem Portal der romanischen Kirchen. Die Anknüpfung an die altchristliche Sarkophagkunst ist klar, zumal gerade spätgallische Sarkophage das Motiv: Christus und die Zwölf — das bei den Byzantinern ganz fehlt — sehr oft zeigen (Anm. 21).

Im 12. Jahrhundert wird dies auch Motiv für Altarvorläge in nordischen Kirchen (Liesbjerg, Odder, Stroddeturp, Quern in Holstein — jetzt in den Museen von Kopenhagen, Stockholm und Nürnberg) und Altaraufsätze (St. Denis, aus Coblenz).

Die von Leo III. für St. Peter wie für St. Paul gestifteten Altarbekleidungen zeigten die 12 Apostel; Christus und die 12 Apostel zeigt noch der eine Halberstädter Teppich (gegen 1200).

<sup>57</sup> Apostel auf den Propheten am Merseburger Taufbecken um 1180 (mit Beischriften); am Bamberger Dom um 1235 (leider ohne Beischriften). Vorstufe ist wohl das Fresco in der Apsis von Reichenau-Niederzell um 1150, wo in zwei Streifen die 12 Apostel sitzen und darunter die 12 Propheten stehen.

<sup>58</sup> Apostelkalender z. B. in cod. Dresden A 126 (1200–1250); über Paul die Fische. Paulus beim Februar — das hängt einfach mit der Zählung der Monate vom Januar an und der Folge der Apostel: Petrus, Paulus usw. zusammen. Anders im Stuttgarter Landgrafenplatter von 1211/13: Hier steht Paulus beim Januar, Petrus beim Juni, weil das Fest Paulus' Bekehrung gerade in den Januar (25.) fällt, das Peter-Pauls-Fest in den Juni (29.). Zum Juni



stellt das Doppelbild Peter und Paul ein Kalender (aus Durham 1396?) zu Basel.

Weit häufiger sind in den Kalendern die Tierkreiszeichen angebracht, für Februar meist Fische. Von da aus legten sich symbolische Beziehungen zwischen Paulus und diesen nahe.

In späteren Kalendern erscheinen meist nur die Monatsbeschäftigungen.

Ganz anders orientiert sind die Monatstafeln der Martyrologien (z. B. in Stuttgart hist. fol. 415); sie vereinigen auf je einem Blatt für jeden Monat die Darstellungen aller in Betracht kommenden Heiligen-Feste; so bringen sie auf der Januar-Tafel u. a. die *Conversio Pauli*, auf der Juni-Tafel die *Passio ss. Petri et Pauli*.

<sup>58a</sup> Vgl. Anm. 26 zu Kap. I.

<sup>59</sup> Portatile mit 12 Aposteln: Cleveland (Ohio) niederrhein. 11. Jahrh.; Paris, Louvre, Osnabrück (12. Jahrh., metall.). — Halbfiguren: Kloster Melk 1060/70, Darmstadt, Hildesheim, Paris coll. Stora (um 1200); Cornburg (Grubenschmelz, rhein. 12. Jahrh.); Friglar (um 1200 in Firnisbrand).

Reliquiare: New York Metrop. (Köln 13. Jh.); Trierer Potentin-Schrein im Louvre; Kölner Dreikönigsschrein, Deutzer Heribertschrein, Marburger Elisabethschrein, Hildesheimer Godehardschrein.

<sup>60</sup> In den ältesten Handschriften der Paulusbriefe wie der Monseer aus der 1. Hälfte des 9. Jahrh. (Wien lat. 732 rec. 3308), einer südwest-deutschen vom Anfang des 10. Jahrhunderts (Wien 1239 theol. 312), einer beneventanischen aus der 1. Hälfte des 10. Jahrh. (Wien 903 theol. C. 50), den Reichenauern aus der Mitte des 9. Jahrh. (clm. 14345) und aus dem Anfang des 10. (clm. 11019) sind die Initialen nur ornamental; vgl. H. J. Hermann, Die frühmittelalterlichen Handschriften des Abendlandes im Verzeichnis der illuminierten Handschriften Österreichs N. F. 1, 1923.

Bei den Freisinger Fragmenten, wo sich zu 1. Kor. in das P ein bartloser Kopf, fast möchte man sagen eine Frage, im Profil eingezeichnet findet (*Collectanea Biblica* V 1921 T. I), ist man unsicher, ob der Kopf nicht spätere Zutat ist und ob es überhaupt ein Pauluskopf sein soll; doch s. u. Anm. 72.

Nur ganz selten erscheinen bei den Paulusbriefen Peter und Paul zusammen, z. B. in einem Pauluskommentar zu Durham (gegen 1200).

<sup>61</sup> Romanische Weltgerichts-Darstellungen finden sich u. a. in S. Angelo in Formis bei Capua um 1050 und auf der Reichenau Unterzell. Aus der Reichenau stammt auch die Miniatur clm. 4452 in dem Perikopenbuch Heinrichs II. um 1010. Weiterhin sind zu nennen Pietro Cavallini in S. Cecilia in Trastevere, Rom, 1293; Giotto in S. Maria nella arena zu Padua, 1303; Beato Angelico usw.

Den Übergang von der byzantinischen Deësis zum Weltgericht zeigen die Mosaiken von Torcello, vor 1100.

Über die Stellung auf diesen Bildern vgl. Anm. 40 zu Kap. I.

<sup>62</sup> Bei der romanischen Pfingstdarstellung sitzen die Apostel in der Regel im Viereck, Maria in der Mitte; Petrus und Paulus bilden das mittelfte Paar.

Bei dem Tod Mariä bleibt noch das byzantinische Schema: Maria auf dem Lager horizontal, Christus mit Seele auf dem Arm und die zehn dahinter, Petrus und Paulus an Kopf- und Fußende. Besonders schön ist das Relief am Südportal des Straßburger Münsters, wo eine sitzende Frauengestalt vor dem Lager die Illusion der Raumentiefe vermehrt; die Peter- und Pauls-Typen sind deutlich.

<sup>63</sup> Außer dem Benedictionale von Winchester um 980 (Abb. 20) seien hier noch genannt: das Drogo-Sacramentar (aus Metz, jetzt Paris B. N. lat. 7428) um 840, das Fuldaer Sakramentar in Göttingen vor 975; das Graduale von Prüm, Paris 9448, vor 1000; ein Fuldaer Sakramentar in Udine, vor 1000; ein Bamberger Sakramentar (aus Fulda) um 1010; das Perikopenbuch der hl. Erentrud aus Nunberg clm. 15903 um 1100; das Stuttgarter Passionale

(bibl. fol. 56—58) um 1130; ein Salzburger Antiphonar um 1150; ein Salzburger Graduale (a IX 11) vor 1200.

In der Regel ist der Augenblick vor dem Schwertstreich dargestellt; Ausnahmen: der Kopf ist schon abgetrennt (Göttingen, Nunberg, Stuttgarter Passionale), Paulus selbst hält ihn in Händen (Stuttgarter Martyrolog hist. fol. 415 v. J. 1162); das Schwert wird in den Hals gestoßen (Bamberg); vgl. dazu die Bronzetür von San Paolo; statt des knieenden Paulus ein (in Proskynefeart) liegender (Cividale); ein stehender (Stuttgarter Passionale und Martyrolog und öfter im 13. Jahrhundert).

<sup>64</sup> F. v. Baffermann-Jordan 247, Abb. 116.

<sup>65</sup> Vgl. Kap. I, Anm. 32.

<sup>66</sup> Über die Papstfiegel vgl. L. Schmitz-Kallenberg, Papsturkunden, in A. Meister, Grundriß der Geschichtswissenschaft, Leipzig<sup>2</sup> 1913, 91 ff., 103, 110; Serafini, *Le monete e le bulle pontificie* 1910. Alexander II. und Nicolaus II. haben auf der Avers-Seite schon das Brustbild Petri mit Bibelvers; Gregor VII. die Köpfe beider Apostel, zunächst mit den Namensbeischriften S. Petrus S. Paulus im Kreise stehend; Urban II. die Namen durch ein + getrennt. Seit Paschalis II. lauten die Umschriften SPA SPE. Die Stellung ist immer links Paulus, rechts Petrus; nur eine Bulle Pauls III. vom Jahre 1540 wagt die Umstellung Petrus Paulus (M. Marini, *Dipl. pont.* 28), die sofort wieder aufgegeben wird (vgl. Kap. I Anm. 39. 42). Bei Paulus wird Haar und Bart durch Striche, bei Petrus durch Punkte angedeutet, was ganz der Art der altchristlichen Typen (Paulus lang, gestreift, Petrus rund, gelockt) entspricht. Sixtus IV. (1471—1484) erlegt diese archaische Art durch eine Renaissanceform, wobei die Beischriften senkrecht zu stehen kommen

S	S
P	P
A	E

seit Clemens XI (1700—1721) bis heute

S	P
S	P

Nur Paul II. (1464—1471) hat statt der Köpfe die ganzen Gestalten sitzend mit Attributen Schwert und Buch, Schlüssel und Buch und den Beischriften

S	S
P	P
A	E
V	T

Das 12. Jahrh. bringt auch Kirchenfiegel mit dem Bilde des Apostels Paulus als Patron, z. B. für Worms (f. F. Schneider, *Die St. Pauluskirche zu Worms* 1881).

Bei den Byzantinern scheint — nach Schlumberger, *Sigillographie* 1884, 19 zu urteilen — Paulus auf Siegeln selten vorzukommen.

An das Papstfiegel schließen sich die Bleitäfeln an, die Rompilger als Andenken mitnahmen.

<sup>67</sup> Das Evangeliar Ottos III. (clm. 4453) und das Perikopenbuch Heinrichs II. (clm. 4452) gab G. Leidinger, *Miniaturen aus Handschriften der Kgl. Hof- und Staatsbibliothek in München* I 1912, V 1913 in vorzüglicher Wiedergabe heraus, die *Bamberger Apokalypse* Wölfflin 1918.

Über die Kaiserbilder ist neuerdings viel gehandelt worden, so von M. Kemmerich, *Frühmittelalterliche Portrait-Malerei in Deutschland* 1907; von Percy Ernst Schramm, *Zur Geschichte der Buchmalerei in der Zeit der sächsischen Kaiser*, *Galls Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 1923, 57 ff.; *Das Herrscherbild in der Kunst des frühen Mittelalters*, *Vorträge der Bibliothek Warburg* 1922/23 I 204 ff. Die Aposteltypen auf dem Huldigungsbild des Evangeliiars Ottos III. hat bisher niemand erkannt. Sie sind aber, wenn man die anderen Bilder

vergleicht, unverkennbar. Sehr bezeichnend ist die Veränderung des Typs in dem aus Regensburg stammenden Gebetbuch Heinrichs II. Ich hoffe Gelegenheit zu finden, jene Beobachtung in einer Studie über die Aposteltypen der Reichenauer Schule noch eingehender zu begründen. Eine Gestalt mit diesem Paulustyp findet sich in clm. 4453 bei mehreren Szenen (Blutflüssige, Gadarener, Blindenheilung, Kindersegnung, Erscheinung), in clm. 4452 beim Einzug.

Auf das Bamberger Patronat hat für die ottonischen Huldigungsbilder Chroust, *Monumenta paläographica* I, Tafel 2—4 hingewiesen. Schramm erinnert demgegenüber, einen Gedanken H. Hauck's, *Kirchengesch. Deutschlands* III 262, weiterführend, daran, daß sich Otto III. 1001/1002 *Servus apostolorum* nennt, um damit dem Papsttum einen gleichwertigen Anspruch gegenüberzustellen.

In den Huldigungsbildern karolingischer Handschriften, z. B. im *Codex Aureus* von St. Emmeram (clm. 14000) und der Bibel von St. Paul bei Rom, stehen zur Seite des Kaisers je ein Trabant mit Schwert und einer mit Lanze, beide bartlos; außerdem zwei Frauen (H. Boinet, *La miniature Carolingienne* 1913, Tafel 115, 121).

Das Gebetbuch Heinrichs IV. (?) in Pommersfelden stellt unter der sog. kleinen Deësis (s. oben S. 16) den jugentlichen Kaiser als Orans dar zwischen Petrus und Paulus, von denen ersterer ihn segnet.

<sup>68</sup> Vgl. phot. Alinari 33 124; bunte Wiedergabe auf Postkarte Reber N. 30; über den Aposteln die Halbfiguren der Erzengel Michael und Gabriel.

<sup>69</sup> Die ältesten Beispiele außer den im Text genannten, Maguelonne 1178 und Rom Platonica um 1220 sind: Thouars, Seitentür der Hauptfassade um 1140? und das Wormser Pauluskirchenfenster 1161/2. Vgl. Kap. I Anm. 88.

<sup>70</sup> Das Relief von Maguelonne (Abb. 34) nach H. K. Porter, *Romanesque Sculpture on the pilgrimage roads* 1923 (Tafel 1287/8); dazu p. 266 ff. Das Mosaik der Platonica bei Wilpert *Mosaiken* (Tafel 262,2).

<sup>71</sup> Die übliche Haltung zeigen Abb. 35 und 36, das eigentliche Schultern, wie es z. B. auch das Mosaik von S. Francesca Romana (um 1250) und Pietro Cavallini auf seinem Weltgericht (1293) haben, Abb. 39; selten ist die Haltung wie auf Abb. 38. Aufgestützt hat das Schwert ein Paulus in der 12 Apostelgruppe von Thouars um 1140(?), der sitzende Paulus des Hachener Marienschreins 1238. Vgl. Anm. 81.

Man beachte die romanische Schwertform, die auf Abb. 35 und 36 fast gleich ist mit der auf Abb. 34; nur scheint hier das Schwert in der Mitte eine Riefe zu haben; dort hat es eine Kante. Die Querstange am Griff entwickelt sich bald und wird dann immer größer.

<sup>72</sup> Die Darstellung der Apostel, als bartloser Jünglinge, wie sie in der frühchristlichen Kunst üblich war, trifft man wieder auf einzelnen späten gallischen Sarkophagen und auf römischen Skulpturen. Den bartlosen Typ bei den Iren zeigt ein merkwürdiges Turiner Blatt aus Bobbio (wiedergegeben im *Atlante paleografico artistico* Turin 1879, Tafel 10), eine Himmelfahrt, wobei in länglichen Vierecken 8 bartlose Apostelbrustbilder geboten sind, die nur durch ihre Beischriften deutlich werden. Auf Grund dieser Analogien wird es möglich, auch den in ein F eingezeichneten Kopf (mehr eine Kinderfratze) in den Freisinger Bruchstücken (vgl. ob. Anm. 60) für einen Pauluskopf zu nehmen. Greisenhaft wirken die Köpfe in dem Bobbio-Evangelium zu Turin.

<sup>73</sup> Die Reichenauer Typen (vgl. ob. Anm. 67) stehen ganz für sich und bedürfen noch einer besonderen Untersuchung. Eine Anknüpfung bietet sich bei dem lehrenden Paulus der byzantinischen Pfalterillustration in *Brit. Mus. add. 19352* (Heisenberg, *Apostelkirche*, Tafel VI).

<sup>74</sup> Man vergleiche die Skulptur von Maguelonne (Abb. 34) mit dem Christus in



dem Book of Kells (Pal. Soc. I 2, 58) oder in dem St. Galler Evangeliar (Kraus I 619, Abb. 484). Ein Paulus in dieser irischen Bandmanier scheint nicht erhalten zu sein.

<sup>75</sup> In diesem Typ, der von dem gleichzeitigen byzantinischen sich scharf abhebt, berührt sich die Schule von Winchester durchaus mit der älteren der Reichenau (vgl. clm. 14345 aus Sankt Emmeram in Regensburg). Man kann darin den vorherrschenden romanischen Typus sehen. Zu vergleichen wäre der Christus der Bibel von San Paolo oder des Lotharevangeliers in Paris B. N. lat. 266 bei Michel I 1, 354 Abb. 172.

<sup>76</sup> H. Beenken, Bildwerke des Bamberger Doms, 1925, T. 17.

<sup>77</sup> Henry Thode, Der heilige Franz und die Anfänge der Renaissance in Italien. Vgl. hierzu die Kap. I Anm. 50 genannten Bilder. Das italogrätische Altärchen (Anm. 37) gibt Franz und Antonius als Gegenstück zu Petrus und Paulus.

<sup>78</sup> Über diese, jetzt leider völlig zerstörten Zyklen s. Wilpert Mosaiken I, 314 ff., 402 ff., 620 ff., und meine Ikonographie. Selbstredend ist das Vorbild für beide, Franz-Zyklen und (Peter-) Paul-Zyklen die zyklische Darstellung des Lebens Jesu.

Kleinere Zyklen finden sich schon in weit früherer Zeit, so in der Marienkapelle Johannes VII. zu St. Peter 705, auf den aus merowingischer und karolingischer Zeit stammenden Fresken tirolischer und graubündnerischer Klöster zu Natus, Mals am Schlern, Münster St. Johann, andererseits in der kappadozischen Höhlenkirche von Beliklisse. Als Vorläufer der römischen Wandzyklen müssen auch die Mosaiken von Palermo und Monreale (um 1143 und 1180, ob. Anm. 43), die Miniaturen wie die der Heisterbacher Bibel (um 1250, Anm. 87) und die Glasfenster von Chartres (um 1220, Anm. 80) genannt werden.

<sup>79</sup> Später find dann ein Zyklus in S. Francesco zu Assisi um 1280 (von Cimabue?).

<sup>80</sup> Die ältesten Glasfenster mit Paulusgeschichte sind die in der Apostelkapelle der Kathedrale von Chartres aus dem Anfang des 13. Jahrhunderts, 33 Szenen in 36 Feldern. Von späteren Glasfenstern mit Paulusgeschichte sind zu erwähnen die in St. Wilhelm zu Straßburg (nach 1450), die in Kings College in Cambridge (1515—1531).

<sup>81</sup> Wohl kommt auch im 13. Jahrhundert noch öfter, später nur selten vor, daß Paulus nur das Buch oder eine offene Schriftrolle hält, z. B. auf dem Mosaik von S. Clemente 1299, im Landgrafenpsalter von 1211/13, offenes Buch vor der Brust: Domkanzel zu Cagliari (aus Pisa) 1257. Die Regel aber ist Buch und Schwert, wie das auch die Schriftsteller dieser Zeit (Kap. I Anm. 83) fordern.

Alle möglichen Schwerthaltungen werden von den Miniaturmalern zur Variation des Paulusbildes in den 13 P-Initialen der Briefe erdacht (s. z. B. die Manfredbibel). Es kommt vor, daß Paulus es neben sich hoch hält, indem er es am Knauf faßt und die Spitze in die Luft ragt oder aber nach unten hängt; es kommt auch vor, daß er es an der Spitze hält, den Knauf nach oben. Selten greift er in der Mitte des Schwertes um die Schneide. Daß er es quer vor sich hält, manchmal auf den linken Arm es auflegend (wie bei Beato Angelico, Abb. 38), ist häufiger. Das übliche ist das Schultern, wie auf dem Erfurter Altarflügel (Abb. 39). Das aufgestützte Schwert hat schon Arnolfo di Cambio (Kap. I Anm. 96); vgl. Anm. 71.

Die Griffthange wird immer größer und verzierter.

<sup>82</sup> Die Madonna zwischen Petrus und Paulus, jetzt nicht mehr wie in altchristlicher Zeit (Anm. 37 zu Kap. I) und bei den Byzantinern (Anm. 36) als Orans, sondern als die göttliche Mutter mit dem Kind, findet sich gleichzeitig im Anfang des 14. Jahrhunderts über der Kirchentür von San Paolo zu Venedig und am Tympanon der Wittenberger Stadtkirche — der Kirche, in der Luther predigte, schon dies ein hinreichender Beleg, wie falsch die Behauptung von der bilderzerstörenden Tendenz der Reformation ist —, weiter

sehr häufig z. B. Juan v. Sevilla (Madrid), Roger van der Weyden? (London); Fiorenzo di Lorenzo, Perugia 1487; Antoniazzo (oder Fiorenzo di Lorenzo, Ravenna 1485), Signorelli (Cortona), Domenico Alfani (Perugia 1524).

Annafelbdritt zwischen Petrus und Paulus stellen u. a. ein Triptychon im Museum zu Neapel, sodann Francesco Penni (oder Giulio Romano?, Sakristei von St. Peter zu Rom) dar.

Zu Seiten einer Kreuzigungsgruppe stehen die beiden Apostel auf einem Fresco der Sala del Martirologio in San Paolo.

Pietà zwischen Petrus und Paulus, Magdalena und Catharina: Andrea del Sarto, Florenz Pitti, 1523.

Veronikas Schweißtuch von Petrus und Paulus gehalten findet sich auf der Predella des Reichenhaller Altars (im Münchener bayr. National-Museum); als Miniatur in einem Gebetbuch von Kloster Nonnberg; einem Holzschnitt von Hans Burgkmair; einem Stich des Lucas von Leiden; auch auf einem Dürerschen Holzschnitt in der kleinen Passion von 1510. Peter und Paul mit Veronika: Heiligenblut in Kärnten; Dambe (Tirol); Waidhofen (Niederösterreich); Schwarzhaußen (Thür.); Stralfund (Nicolaikirche). Diese Art der Devotion wird erst im 15. Jahrhundert häufiger.

Andere Heilige zwischen Peter und Paul: Barbara (Crispin Altar zu Calkar 1530); Sebastian (Helbigsdorfer Altar zu Dresden 1510—20).

Beide Apostel als Schutzpatrone hinter dem Stifter: Holbein-Schule, Boston; bei Jan Mostaert (Brüssel, Triptychonflügel) sind sie auf Stifter und Stifterin verteilt.

- <sup>83</sup> Bei weitem die meisten Bibeln dieser Zeit, von den großen bis zu den kleinen in Taschenformat, die erst der Pariser Buchhandel in Verbindung mit der Universität aufgebracht hat, zeigen nicht nur Zierbuchstaben, sondern Miniaturbildchen darin. Diese P-Initialen und die Paulusköpfchen darin sind oft so winzig, daß Haar und Bart nur durch ein paar Federstriche angedeutet sind. Man staunt über die Feinheit dieser Arbeiten, die doch immerhin den Typ deutlich erkennen lassen.

Es gibt aber auch große Bibeln, an die dann die Praxis der ersten Drucker anknüpft. Diese großen Folianten sind oft sehr reich illustriert.

Das 15. Jahrhundert treibt besonderen Luxus sowohl in prächtig ausgestatteten riesenhaften Chorbüchern, wie in den entzückend fein illuminierten Stunden-(Gebets-)büchern — *livres d'heures* (s. Anm. 89).

- <sup>84</sup> Die Steinbank, zuweilen mit Polstern belegt, kann zu einem Thronstuhl mit Baldachin werden. Der Lehnstuhl ist zuweilen so gebildet, daß er einem Turm, aus dem Paulus heraussieht, zum Verwechseln gleicht. Oft ist auch wirklich ein Turm oder Kerker dargestellt zur Illustration des *Paulus vincit Philem.* 1.9, vgl. *Eph.* 3.1, 4.1 auch *2. Tim.* 1.8, *Kol.* 4.18, *Phm.* 10, 13, *Phil.* 1, 7, 13 f., 17; *2 Tim.* 2.9. — Paulus sitzend (Stellung variiert) *Vat. lat.* 30, 32, 33; *Vat. Ottob.* 665; *Vat. Rossian.* 183; München *clm.* 15701; — Paulus stehend *Vat. Rossian. lat.* 402; *Vat. Palat. lat.* 254; — beides wechselnd *Vat. lat.* 19; *Basel Ö. K.* 340; *Graz IV* 48; — Paulus knieend, *Basel U. B.* 212, Halbfigur *Vat. lat.* 1, 31; *Vat. Rossian.* 130; *Basel U. B.* 64; München *clm.* 21261 (ital.); *Padua Dom-schatz*; — nur Kopf München *clm.* 21261.

- <sup>85</sup> Hier sind besonders die Holzschnitte in der sog. 4. deutschen Bibel, bei Günther-Zainer zu Hugsburg 1473 zu nennen. Botenbilder haben auch die 5. bis 8. deutsche und die erste niederdeutsche Bibel (Köln 1479). Paulus mit den Mitverfassern *Vat. Urbin. lat.* 1—2; Paulus mit den Adressaten *Vat. lat.* 22, 26; Botenszenen *Vat. lat.* 20; *Vat. Rossian.* 254, 300; *Paris B. N. lat.* 18, St. Paul im Lavanttal; *Vat. lat.* 48—49 (auch Adressaten), Stuttgart, L. B. Bibl. fol. 16.

- <sup>86</sup> So in der Guido-Bibel von La Cava und deren ganzer Gruppe: *Dijon* 4, *Paris* 14397, München *clm.* 11318, *Bologna* 152; vgl. darüber Graf zu Erbach-

Fürstenau, Die Manfredbibel (Kunstgeschichtliche Forschungen I) 1910 S. 54 f. Ich kann dem noch anfügen Vat. Rossian. 314 und Vat. lat. 17. In Vat. palat. 1 ist zu G der Handschlag zwischen Petrus und Paulus dargestellt, sonst nur Paulusbild oder Botenszene.

- <sup>87</sup> Szenen aus dem Paulusleben auf die Initialen verteilt finden sich in Vat. lat. 50–51 (Duc de Berry, um 1390). Vat. Urbin. lat. 7 — außer Ordnung Berlin lat. fol. 8. Als Textbilder den Briefen vorangestellt z. B. in der Heisterbacher Bibel (Abb. 54); Vat. lat. 39 (Verona).

In der jungen Handschrift Breslau U.-B. I fol. 32 finden sich neben einem Paulusbild allerlei Erbauungsbilder (Passions Szenen, Heilige u. a.).

- <sup>88</sup> Man könnte die Handschriften nach dieser P-Initiale zu Act. klassifizieren: Himmelfahrt bieten z. B. Vat. lat. 17, 19, 32, 33 (39 ganzzeitig), 79; Vat. Ottob. 665; Vat. Palat. 13; Vat. Rossian. 183, 254, 255; Basel 340; Berlin theol. fol. 379 (Heisterbach); München clm. 15701 (1428).

Pfingsten Vat. lat. 1, 36 (Manfredbild); Vat. Urbin. 1–2 (Vollbild); Admont. 34; Berlin Phill. 1906 (Paris 1368, Bible historique); Graz (Stratton Bibel 1469).

Apfelgruppe Vat. lat. 48–49 (6 Apostel sichtbar); 50–51 (Duc de Berry, 5 Ap.); Vat. Ottob. 222; Vat. Palat. 1 (4 Ap.); Vat. Rossian. 153 (6 Ap., bartlos!); 314 (zwei Gruppen, stehend, von Petrus und ? [nicht Paulus] geführt); Casanat. 1692 (2 Ap.) — nur Apostelköpfe Vat. lat. 22, 26, 30; Vat. Palat. 23 (5 Ap.); Vat. Rossian. 130 (5 Ap.).

- <sup>89</sup> Von Livres d'heures nenne ich Dresden A 178, 317; Basel, Öff. Kunstsammlung 343, 344, 354; Cambridge Mc Clean Collection 67, 69, 77, 79–83; Paris B. N. lat. 9473; Trient 1761 (vlämisch); Innsbruck 281 (um 1490). Breviar: Cambridge Mc Clean 61, 62; Vat. Rossian. 85, 87, Admont 796 a. Chorbücher: Antiphonare in Görz, Vorau 259, Cambridge Mc Clean Coll. 56, 57. Perugia S. Pietro; Ferrara. — Chorale Chiuse I, L, Vat. Rossian. 607, 609, 610. Innichen 1; Florenz Laur. Chor. 4. — Graduale Basel 214 (1416), Capodistria C. L.; Neustift b. Brixen; Zara. — Missale Vat. Rossian. 276, 278, 1165; Admont 229 a; München clm. 14045 (1406); Innsbruck 43 (1505); 100 (1526); Mantua; Zara 1421 (1480). — Hymnar Vat. Rossian. 279–280.

- <sup>90</sup> Das Bett, in der byzantinischen Grundform der Szene immer in voller Länge wagerecht zu sehen, die Mitte der Darstellung einnehmend, wird erst, wie auf dem Wormser Relief, an die Seite gerückt, dann so verschoben, daß das Kopfende im Hintergrund hoch erscheint, der Körper der darin liegenden Madonna schräg in Verkürzung gegeben ist. Während bei jener Stellung die Apostel in einer Reihe hinter dem Bett stehen, nur Petrus und Paulus an dessen Ende — ein Auseinandertreten in zwei Gruppen bahnt sich gelegentlich an (Anm. 39) —, treten sie jetzt in zwei Gruppen rechts und links auseinander — Christus mit der Seele fehlt dabei meist — in die Raumtiefe hochgestaffelt, in den mannigfachsten Stellungen teils stehend, teils sitzend, zu Gruppen zusammengefaßt. Darüber ist offenbar die Paulustradition für diese Szene verloren gegangen: Paulus hat nicht nur seinen festen Platz eingebüßt, er ist überhaupt vielfach verschwunden. Dazu kommt, daß der Paulustyp in dieser Spätzeit des Mittelalters so schwankt, daß man den Apostel am Typ allein schwerlich erkennen kann. Symbole sind bei dieser Szene selten.

Ähnliches gilt auch von den vereinzelt Darstellungen der Szene ohne Bett, wo Maria auf einem Lehnstuhl sitzt, wie bei Hans Holbein d. Ä., oder in den Armen des Johannes zusammenbricht, wie z. B. auf dem Pfollenchofen-Epitaph zu Regensburg 1424/9.

- <sup>91</sup> Bei dem Tod der Maria werden jetzt mehrere Szenen unterschieden: Überbringung der Palme, Ankunft der Apostel auf den Wolkenwagen, die Sterbeszene, die Grabtragung (mit dem die Bahre feindlich angreifenden Juden,



dessen Hand daran fest hängen bleibt), die Grablegung, die Himmelfahrt, bei der die Apostel in das leere oder mit Rosen gefüllte Grab blicken, und die Krönung. Vier Szenen: Fresken der Ratskapelle zu Siena von Taddeo di Bartoli 1407.

<sup>92</sup> Repertorium für Kunstwissenschaft (i. ob. Anm. 75 zu Kap. I).

<sup>93</sup> Drei Reiter bietet schon die Gebhard-Bibel von Admont 1130—60.

Bei dem Relief am Domportal zu Münster ist nicht sicher, ob ursprünglich Paulus gemeint war; später, als man es an die jetzige Stelle setzte, ist es so verstanden worden.

Daß die von Dehio als Pauluszene beschriebenen Reliefs an dem Paderborner Tragaltar mit Paulus nichts zu tun haben, sondern die Blasius-Legende darstellen, hat mir Prof. A. Fuchs in einem freundlichen Brief klargestellt; vgl. dessen Schrift: Die Tragaltäre des Rogerus in Paderborn. Paderborn, Bonifatius-Druckerei 1916.

<sup>94</sup> Aus frühester Zeit die Gebhard-Bibel (Anm. 93), aus später die Prachtbibel von Urbino (Anm. 112).

<sup>95</sup> Diese Darstellung fand ich in zwei toskanischen Chorbüchern: Rossian. 607 (IX 297) und Chiussi, dies von Lorenzo Rosselli.

<sup>96</sup> Man möchte hiernach die Sienerer und Florentiner Schule scheiden und müßte von hier aus den Versuch machen, noch weitere Schultypen zu bestimmen, aber es macht Schwierigkeiten, daß z. B. die Sienerer keineswegs durchweg Duccio folgen; daß andererseits Giotto mehrere Typen nebeneinander braucht.

Scharf heben sich ab ein Typ mit langem Kopf, langem, dunklem Bart, hoher, kahler Stirn, der in der toskanischen Schule üblich ist. Er findet sich auf einem Tafelbild der vatikanischen Pinakothek: 4 Heilige, Brustbilder in Vierpässen; auf einer Florentiner Marienkrönung ebenda; auf der Kreuzigung von Giov. Baronio ebenda (Petrus sitzt als Bischof in der Mitte, Paulus sitzt links von ihm, rechts der h. Ludwig); verfeinert bei Fra Beato Angelico; — ein kürzerer Kopf mit scharfer Nase, tiefliegenden Augen, glattrasiertem Kopf, dunklem Bart und Haar: A. Vivarini, bei dessen Paulus (auf einem Polyptychon der Galleria Lateranense) man unwillkürlich an den Blick des Dürerschen Paulus erinnert wird; Mantegna auf dem Altarbild von S. Zeno zu Ravenna, hier mit der Haarinsel vorn; verwandt, nur mit vollem Haar, das vorn etwas vorspringt, der Typ bei Masaccio, sowohl auf dem Bild zu Pisa als in der Brancacci-Kapelle; — ein römischer Typ: schönes Gesicht, länglich, mit langer, gerader Nase, hoher, gewölbter Stirn, langem, wallendem Bart und vollem Haar um die freien Schläfen, in die Stirn mit dichtem Schopf einfallend: so das zu Unrecht auf Perugino, richtiger wohl auf Antoniazzo zurückgeführte Fresco am Gewölbe des Durchgangs von der Sakristei zur Basilika und auf zwei Gemälden, die mit S. Paolo zusammenhängen, jetzt im Magazin hinter der Sakristei: einer Madonna mit den vier Titularheiligen der Basilika und zwei Altarflügeln, beide wohl von Antoniazzo oder aus dessen Schule; an diesen Typ scheint später Penni anzuknüpfen. — Wieder anders ist der Typ der sizilianischen Schule: der lange Kopf macht dadurch, daß Haar und Bart die Wange größtenteils verdeckt, einen noch dunkleren Eindruck; so auf einem Marienkrönungs-Triptychon des 14. Jahrhunderts in der Vatikanischen Pinakothek. — Für sich steht ein Typ mit breitem Gesicht, breitem, nicht zu langem blondem Vollbart, kurzer Nase, niedriger, kahler Stirn, ein Typ, der an deutsche Werke erinnert, den wir aber bei Masolino da Panicale und in Handschriften unzweifelhaft italienischen Ursprungs treffen (Anm. 101).

Interessant ist nun zu beobachten, wie die Renaissance um 1500 diese verschiedenen Typen jeden in der gleichen Richtung weiterbildet, immer die Haar- und Bartfülle betonend: Pinturicchio hat aus dem Florentiner Typus

einen dunklen Bartmenschen, der fast an die Domkanzel von Halle erinnert, gemacht; Franc. Penni hat Antoniazzos Typ mit weniger Übertreibung weiterentwickelt; bei dem Palermitaner Riccardo Quattaro sehen wir die Fortbildung des sizilianischen Typs. Michelangelo geht eigene Wege, und doch fühlt man sich bei dem Pauluskopf auf dem jüngsten Gericht der Sixtina neben Raffaelschem Einfluß an Antoniazzo erinnert. Daß Raffael einen Jakobustyp für Paulus nahm, sahen wir schon (f. Anm. 58 zu Kap. I und S. 31). Man vergleiche nur einmal den Apostel rechts von Christus auf dem Boftoner Marienbild des Beato Angelico.

Giotto hat einen Paulustyp Raffaelscher Art auf den Fresken der Arena-Kapelle zu Padua auch für andere Persönlichkeiten. Es ist ein verbreiteter, bei den Byzantinern für Jakobus und Lukas geläufiger Typ.

- <sup>147</sup> Den blonden Typ zeigen im Norden der Stuttgarter Landgrafenpfalter (v. 1211—1219) mit höchst eigenartigem Übergang ins Grauweiße; die Bible historiale des Collin Nounel Paris 1368 (Berlin Phill. 1906). München clm. 15701 (1428); dunkelblond: Dresden A 126 und Vat. palat. lat. 13, Vat. lat. 19, 79; Vat. palat. lat. 1.

Blonder Typ im Süden cod. Vat. lat. 1, 20, Vat. Urbin. lat. 7, 474; München clm. 23057 (aus Padua). Masolino da Panicale, die römische S. Paolo-Gruppe (f. Anm. 96), Zara 1421 (Missale), Criscuolo's Triptychon der h. Familie in Neapel, Tommaso di Vigilio (Palermo, Predella), Neap. Meister T. R. E. (Altenburg).

Dunklen Typ im Norden finden wir z. B. in dem aus der thüringisch-sächsischen Malerschule stammenden Pfalter der h. Elisabeth zu Cividale.

Alt, d. h. mit grauem bzw. weißem Bart erscheint Paulus außer in der Reichenauer Schule (Anm. 67): Manfredbibel (Vat. lat. 36); Vat. lat. 32, 33 (w); 50—51; Florenz Laur. chor. 4 (w); Perugia S. Pietro Antiphonar; Wien Albertina (w). Wo der Bart nur schwach angedeutet ist, wie in Casanat. 1692 und überhaupt bei den kleinen Miniaturen, läßt sich über die Farbe nichts sagen.

- <sup>98</sup> Die Bartform schwankt sehr. Nur vereinzelt findet sich noch der lange spitze Bart der Byzantiner, z. B. bei Frä Angelico (Abb. 38). Meist ist er, wenn spitz, dann kürzer wie in der romanischen Zeit oder zweiteilig (Altar von Avenas-Rhône), gewöhnlich aber hat er breitere Form, wallt in Locken oder Strähnen herab (Abb. 37), zuweilen in zwei Teilen (Abb. 29 und 40). Langwallenden Bart notierte ich schon auf Skulpturen des 13. Jahrhunderts, zu Neuweiler (um 1240) und zu Cagliari (Kanzel aus Pisa ? 1257).
- <sup>99</sup> Die Stirnlocke bei Petrus erklärt sich also ganz anders, als die bei Paulus. Die beiden Typen mit Stirnlocke treten auch nie zusammen auf (Ausnahme vielleicht Benozzo Gozzolis Bild in Perugia). Bei Paulus wird die Kahlköpfigkeit immer seltener, er hat meist volles, zuweilen in der Mitte etwas vorspringendes Haar (Abb. 38). Im 15. Jahrhundert wird im Süden die Haarfülle als dunkle über den Kopf sich wölbende Haarkrone, oft büschelartig emporstehend, im Norden als blonder, den Hinterkopf umgebender, an beiden Seiten breit vorstehender Lockenkranz betont (Abb. 39 und 40). Fast immer bleibt die hohe Stirn; doch gibt es auch davon merkwürdige Ausnahmen.
- <sup>100</sup> Die Kopfrundung war für die Maler oft ein Problem, das sie durch kreisförmige Zeichnung des Stirnknöchens zu lösen suchten, z. B. auf den Fresken von Quattro Coronati. Hieraus wird man die Kreislinie von Punkten oder Stricheln auf manchen ganz kleinen Miniaturen zu erklären haben. Späterer Realismus sucht durch Quersalten über die Stirn das Sorgenbelastete des Apostels (2. Kor. 11, 23—29) darzustellen.
- <sup>101</sup> Ein merkwürdig breites Gesicht, wie schon auf dem ältesten Fresco (Abb. 21) und dem romanischen Relief (Abb. 34) zeigt die Statue des Laterans (Abb. 35). Von späteren Typen kann man den Masolinos (f. Anm. 96)

und den der Leipziger Skulptur (Abb. 55) hierher rechnen. Auch Tommaso di Vigilio gibt ihm breites Gesicht.

Blöde Augen hat die genannte Statue im Lateran, müde auch die von Erfurt (Abb. 36), dagegen weiß Beato Angelico in die Augen all seine Güte zu legen. Malaccio gibt Paulus blühende Augen.

Auf einem Bild von Mariä Tod von Malolino da Panicale würde man Paulus, der hier die übliche Stellung am Fußende hat, dem Typus nach als solchen nie anerkennen, wenn nicht eben dieser Typ sich auch sonst oft bei Künstlern dieser Zeit fände, so bei Antonio da Monza, Pfingstdarstellung aus einem Missale (Albertina), Attavante degli Attavanti (Laur. cor. 4), Pier Antonio di Nicolo da Pozzuolo (Perugia, S. Pietro dei Cassinesi, Chorbuch) — f. P. d'Ancona, *La miniature italienne* 1925, Abb. 66, 101, 110.

- <sup>102</sup> Früher sprach man die Petrus- und Paulus-Figur, mit denen zusammen sich die Gestalt Nikolaus' IV. erhalten hat, dem Grabmal dieses Papstes zu. Ph. Lauer in seinem monumentalen Werke über den Lateranpalast (1911) erhob hiergegen Einspruch, indem er den Nachweis erbrachte, daß Nikolaus IV. in Santa Maria Maggiore beigesetzt sei; er wollte an das Grabmal eines anderen Papstes dieser Zeit, Bonifaz VIII. 1294—1303 oder Innocenz V. 1352—1362 denken (S. 229). Venturi, *Storia* IV 136, hat dann den Gedanken eines bei Lebzeiten von Nikolaus IV. gestifteten Ex-Voto aufgebracht.

Die Möglichkeit besteht, daß dabei ältere Bildwerke verwandt wurden, nach Lauer aus der Schule des Arnolfo.

- <sup>103</sup> Vgl. hierzu Overmann, *Die älteren Kunstdenkmäler ... der Stadt Erfurt*, 1912 Abb. 4.

- <sup>104</sup> Vgl. M. Sauerlandt, *Halle a. S. (in Stätten der Kultur 30)*<sup>2</sup> 1928, 42 ff. Abb. 13, der diese Außenkulpturen einem anderen Bildhauer als Conrad von Einbeck, der 1388 und 1411—15 als Baumeister und Bildhauer für Halle bezeugt ist, zuweisen will.

- <sup>105</sup> Die Kopfbildung bei Fra Angelico erinnert an die auf jenem alten Fresco von S. Domitilla (Abb. 22). Ein anderer Typ z. B. im Rahmen des Marienaltars von Perugia; ein dritter auf dem Marienbegräbnis der Uffizien (jetzt S. Marco); ein ganz abweichender vierter auf dem Jüngsten Gericht der Galerie Corsini.

- <sup>106</sup> Vgl. Overmann a. a. O. über Petrus und Paulus auf Altarflügeln f. Anm. 127. Die Engel sind ein Motiv, das eigentlich zu Stifterfiguren gehört; vgl. das Triptychon mit Mariä Himmelfahrt in der Brüsseler Galerie N. 33. Doch zeigte schon das Thronmosaik Rogers in der Cappella Palatina (Anm. 68) die Erzengel Michael und Gabriel über Petrus und Paulus.

- <sup>107</sup> Den Namen des Künstlers, der diese zwölf Apostelfiguren für den Dom des Kardinals Albrecht in den Jahren 1522—1526 schuf, kennen wir leider nicht; er muß der Mainzer Schule des Hans Backoffen angehören. Die Annahme, daß die Figuren von dem älteren Bau der Dominikanerkirche übernommen seien, läßt sich nicht halten. — Das System dieser zwölf Apostel als Pfeilerfiguren, wird dann vom Barock dahin abgeändert, daß die zwölf Figuren überlebensgroß am Fuß von zwölf Pfeilern Aufstellung finden: San Giovanni in Laterano (aus Berninis Schule nach 1650); Granada Cathedrale von M. de Arandor 1614 (kolossal, vergoldet). Das wirkt in klassizistischer Umbildung noch nach in Thorwaldsens Kopenhagener Frauenkirche.

Bei dem sicher vorreformatorischen Charakter der Pfeilerfiguren des Domes wird man zur Vorsicht gemahnt, die Buchhaltung auf den Lutherbildern zu stark im reformatorischen Sinn auszudeuten.

- <sup>108</sup> Gerade die Typenvergleiche zeigt die allmähliche Annäherung des „Neuen“ in der Renaissance. So sehr die Menschen damals die Zeit des finsternen Mittelalters verachteten, sie entnahmen ihm doch die Formen, um sie dann zu vergeistigen.



- <sup>109</sup> Das geht besonders aus Erasmus' Korrespondenz hervor, f. C. H. Turner, *The early printed editions of the greek testament* 1924.
- <sup>110</sup> Ein Student zeichnet einen Paulus an den Rand seines Kollegheftes einer Vorlesung über die Paulusbriefe (Leipziger Druck von Thanner, etwa 1516, Privatbesitz von Professor Joh. Ficker). Moses-Paulus läßt Huldreich Koch als Schildhalter seines Wappens 1563 in der Baseler Matrikel anbringen. David-Paulus im 1. Straßburger Gefangbuch von 1541 nach Zeichnung von Hans Baldung Grien; auch in Coverdales englischer Bibel von 1535 und 1537 (gedruckt in Zürich durch Froschower?).
- <sup>111</sup> Ganz eigene Wege geht auch hierin Michelangelo, der als Sockelbildchen zur Bekehrung des Paulus in der Cappella Paolina sieben sonst von der Kunst unberührte Szenen herausgreift: Paulus verfolgt die Christen (Act. 8, 3), Johannes Markus verläßt die Apostel in Perge (13, 13), Predigt in Antiochia Pisidia (13, 14 ff.), Handarbeit (Act. 18, 3), Verpötlung durch die Juden (Act. 18, 6), Einsegnung der Neubekehrten (Act. 18, 8), vor Gallio (Act. 18, 12 ff.). Soviel Raffaels Teppiche Nachahmung fanden, an diese Szenen hat keiner der Späteren gedacht.
- <sup>112</sup> Vgl. meinen oben Anm. 75 zu Kap. I zitierten Aufsatz. Die Reihe eröffnet der unbenannte Illustrator der Prachtbibel für Herzog Federigo von Urbino vom Jahr 1476—1478 (Vat. Urbin. lat. 1),
- <sup>113</sup> Es gibt einen Stich von der Engelsburg, worauf im Vordergrund ein Bänkelfänger den Landsknechten die Geschichte des Paulus auf Malta demonstriert (freundliche Mitteilung von Professor Hermanin, Rom).  
Das Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin besitzt ein Amulett aus Rom, 13. Jahrh., dessen Vorderseite Paulus mit Buch und Schwert, darunter zwei Schlangen und einen Käfer zeigt, die Rückseite Text Marc. 16, 17, 18.  
Hier ist auch an das Paulus-Gebet gegen Schlangenbiß zu erinnern, das A. Vassiliev, *Anecdota graeco-byzantina I*, Moskau 1893, 330 aus Vind. theol. 104 und Vat. regin. gr. 182 (vgl. p. LXVII) abgedruckt hat; vgl. Fr. Pradel, *Griechische und süditalienische Gebete, Beschwörungen, Rezepte* (RVV III 3) 1907, 325; derselbe 312 f. erwähnt nach Nicolaus Myrepsus ein *emplastrum apostolicum, propter facultatis suae efficaciam et specierum numerum appellatum, confectionis Petri et Pauli*, wobei die beiden Apostel offenbar wieder das ganze Zwölferkollegium vertreten.  
Daß Paulus auch gegen Zahnweh hilft, ergibt sich aus einer Darstellung auf einer Baseler Urkunde von 1360, wo Bischof Johannes Senn von Münstingen einen Zahn von dem Apostel selbst erhält und diesen in einem kostbaren Reliquiar der Madonna überreicht.
- <sup>114</sup> Eine emporstehende Apostelgruppe zeigen die Marienkrönungen von Raffael, von Giulio Romano und von Pinturicchio, alle 3 in der vatikanischen Pinakothek.
- <sup>115</sup> S. o. Kap. I Anm. 96, wo auch von den Deutungsmöglichkeiten gehandelt ist; ebendort über L. Cranachs Holzschnitt zu Luthers Bibel von 1541, wo die Schwerter wie bei dem kurfürstlichen Wappen gekreuzt an die Wand gelehnt sind.  
Das geschulterte Schwert, im ganzen dieser Zeit fremd, erhält sich noch auf den päpstlichen Siegeln, außerdem Domkanzel zu Halle 1526 (Abb. 44).  
Gegenüber dieser dem Soldaten zukommenden Haltung erinnert das aufgestützte Schwert mehr an den Offizier oder Feldherrn.  
Am Boden liegendes Schwert bei Dürer (Abb. 42).  
Es fehlt bei Rembrandt (Abb. 48) und bei Shields (Abb. 51). An die Wand gelehntes auch bei Rembrandt (1627, Stuttgart. Abb. 18).
- <sup>116</sup> Hans Sebald Behams Holzschnitt für die Frankfurter Bibel, gedruckt bei Egenolph 1532 und 1537, verwendet auch in der (kth.) Dietsbergerischen

Bibel, gedruckt zu Mainz 1537, und in Sonderausgabe der alttestamentlichen *Icones Biblicae*, Frankfurt 1532 und 1537 (Neudruck in O. Clemen's Zwickauer Neudrucken Nr.1, 1910), ist entsprechend den Evangelistenbildern, die je neben dem sitzenden Evangelisten rechts sein Symbol zeigen, komponiert. Den Webstuhl zeigt auch ein Holzschnitt o. J., Paulus bei Predigt und Arbeit zeigt ein anderer Holzschnitt. Über Michelangelo vgl. Anm. 111. Hier sitzt Paulus vorn und predigt, während man ihn auf einer Empore des Hintergrundes weben sieht.

<sup>117</sup> Raffaels Heilige Cäcilie f. u. a. Klassiker der Kunst, I, 73. Die Paulus-Figur ist genau nachgebildet von Overbeck im Spiegelbild (Abb. 51). Sie wirkt nach bei Dom. Alfani 1524, Guido Reni (Abb. 8).

<sup>118</sup> Von Peter Vischer gibt es noch einen zweiten Paulus, am Grabmal des Erzbischofs Ernst im Magdeburger Dom 1495. Interessant ist der Vergleich mit einem Werk des Vaters, Hermann Vischer, der Erztaufe in Wittenberg 1457.

<sup>119</sup> Von Dürer kommen außerdem noch in Betracht der Hellerische Altar in Frankfurt a. M. 1509 (Flügel und Mariä Himmelfahrt); Bekehrung (Florenz Uffizien); dann die Holzschnitte in der Kleinen Passion 1510: Peter und Paul mit Veronica; Marienleben 1510 (Tod) und vier Studien (Zeichnungen).

<sup>120</sup> Diese merkwürdige Gestalt, von der Prof. Steinmann eine Zeichnung in der *Corfiniana* entdeckt und im *Bolletino d'Arte* 1924 veröffentlicht hat, wird von der Tradition seit Vasari als Paulus bezeichnet. Ich würde Paulus weder auf dieser Szene suchen, noch in diesem Mann mit Kappe erkennen (Klassiker der Kunst VII 126; vorn rechts).

<sup>121</sup> Klassiker der Kunst VII (1906) 114 (grade von dieser Gruppe ist leider keine Teilaufnahme gegeben). Man sieht von Paulus nur den mächtigen Kopf mit langem, wallendem Bart.

<sup>122</sup> Fra Bartolommeos Bilder in der Pinacoteca Vaticana, 1502.

<sup>123</sup> An der Kanzeltreppe sind die vier großen Kirchenlehrer Ambrosius, Augustinus, Hieronymus und Gregor angebracht, um die Kanzel oben an der Kanzelbrüstung Petrus, Paulus, Jakobus, Judas, unten als Halbfiguren die Evangelisten. Die Kanzel ist inschriftlich auf 1526 datiert. Vgl. M. Sauerlandt, Halle a. d. S. (Stätten der Kunst 30)<sup>2</sup> 1928, 66ff., Abb. 29. Daß die Kanzel von demselben Künstler sei wie die Pfeilerfiguren, erscheint ikonographisch ausgeschlossen — oder er müßte sich ziemlich gedankenlos an verschiedene Vorlagen gehalten haben.

<sup>124</sup> Man muß diesen Paulus als Kanzelträger mit dem Moses vergleichen, z. B. Quedlinburg, St. Ägidii 1600; Brandenburg a. d. Havel, St. Pauli 1718 (Bau- und Kunstdenkmäler Brandenburgs II 3, 1912 T 28).

In der Kraft erinnert daran etwas das Standbild zur Rechten der *Confessio* in San Paolo zu Rom, von Adamo Tadolini.

<sup>125</sup> Der angeblich von Bajazed dem Papst Innocenz VIII. dafür, daß dieser des Sultans Bruder gefangen hielt, geschenkte Smaragd mit dem geschnittenen Christuskopf aus den Tagen des Kaisers Tiberius (!) ist in der vatikanischen Sammlung nicht mehr vorhanden. Für das Paulusbild käme er auch nur mittelbar in Betracht; denn daß er ein solches auf der Rückseite gezeigt haben sollte, ist ganz unwahrscheinlich. Bilder auf beiden Seiten zeigen nur Denkmünzen. Auf eine solche wird also die italienische Plakette mit einer rückseitigen Angabe über ein Paulusbild zurückgehen; auf eine solche auch der Holzschnitt Pforzheim 1507 (Deutsches Leben der Vergangenheit in Bildern I, 342). Eine solche Schaumünze scheint auch die Vorlage für die Reliefs an Erfurter Häusern, zuerst an dem als Gasthaus berühmten Haus „Zum goldenen Hecht“ 1557, danach auch „Zur hohen Lilie“ 1560, „Zum roten Ochsen“ 1562 und „Zur Arche Noah“ 1565 gewesen zu sein. Vgl. hier-

über B. Hanftmann, Jahrb. der Kgl. Akademie gemeinnütziger Wissenschaften zu Erfurt, NF 42, 1916, 110ff.

Conrad Witz hat offenbar dieses Christusbild gekannt und es auf dem Genfer Petrus-Altar bei der Szene von Petri Fischzug angebracht. Er hat dann auch Paulus in dem für den Herzog von Savoyen ausgemalten Livre d'heures (Paris B. N. lat. 9473) so dargestellt (Mela Escherich, Conrad Witz, Bibliographie [Studien zur deutschen Kunstgesch. 183] 1916, 163 f. Hbb. 12). Nur den Christuskopf gibt auch Jan van Eyck auf dem Berliner Bilde (L. Kämmerer, Künstlermonographien 35, 1898, 102).

- <sup>126</sup> In dem großen Werk von Giulio Magni über römische Barockkunst (Turin 1911) findet sich bezeichnenderweise nur ein Paulus abgebildet. — Es gibt aber zahlreiche Darstellungen der zwölf Apostel in Einzelfiguren, gemalt z. B. von Corregio in Parma (Kuppel — jeder auf einer Wolke), Bronzino Florenz S. M. novella, Rubens Madrid Prado (Brustbilder), Legote Sevilla (desgl.). — Jordaens malt auf vier Tafeln je drei Apostel. Über Statuen f. Anm. 127.

- <sup>127</sup> Petrus und Paulus — immer Petrus links, Paulus rechts — stehen wie vor der Engelsbrücke (1534), so in Neapel vor der Fassade von San Paolo maggiore 1590 und im Inneren des Doms vor dem Eingang zur Januariuskapelle 1608, in Palermo vor San Antonio (1823?), in Cefalu vor dem Dom und vor S. Maria della Catena. Auf dem Petersplatz zu Rom vor dem Aufgang zu Sankt Peter hat sie erst Pius IX. 1847 aufstellen lassen. Noch jünger sind die in San Paolo zu Seiten der Confessio, und die im Atrium dieser Basilika gehören erst dem 20. Jahrhundert an (S. 36).

Als Seitenfiguren an Altären und Epitaphien notierte ich sie bei Sölden im Oetzthal, Altenhohenau von Ignaz Günther, Münster in Westf. (um 1600), ebd. Westerholt-Epitaph, 1609 von Gröninger.

Die Sakristei von Sankt Peter besitzt zwei prachtvolle Bronzefiguren zum Aufstellen auf dem Altar. Auf zwei Tafeln (als Altarflügel) malten sie Cima da Conegliano (Venedig, Madonna dell' Orto), Montagna (Mailand, Museo Poldi-Pezzoli), A. Dürer (Hellerischer Altar zu Frankfurt), Fra Bartolommeo (Pinacoteca Vaticana), Schüler Guercinos (Rom, Galleria Doria).

Auf einer Tafel vereinigen beide: Guido Reni (Antiochiaszene Abb. 8) Peter Paul Rubens (Abb. 46 und Anm. 131).

Häufiger finden sie sich mit andern Heiligen vereint; als Beispiele seien nur genannt Dürers vier Apostel, Giulio Romano's Cinque Santi, auch die 5 Heiligen des Cima da Conegliano in Venedig, S. Maria dell' Orto 1489.

- <sup>128</sup> Michelangelo in der Cappella Paolina des Vatikans stellt der Bekehrung des Paulus das Martyrium des Petrus gegenüber. Die beiden Martyrien malten Niccolò dell' Abbate (auf einem Bilde, Dresden); Tintoretto (Venedig, S. M. dell' Orto); Parmeggianino (mit Vertauschung der Typen, Dresden); Giuseppe Cefari (Louvre); Rubens (London); sie finden sich als Deckenfresken in San Paolo maggiore zu Neapel (um 1680); als Reliefs an den Bronzetüren von Sankt Peter zu Rom (von Antonio da Firenze gen. Filarete); als Marmorreliefs in Tre Fontane (beim Eintreten links Paul, rechts Peter; bei Paul ist hier der als Block dienende Säulenstumpf betont, der seit langem in der Kirche aufbewahrt wird, ebenda zwei Altarbilder (links Peter nach dem Mosaik in Sankt Peter; rechts Paul — also grade umgekehrt wie am Eingang).

- <sup>129</sup> Dies Bild von Le Sueur, früher in Notre Dame, wurde dort jährlich am 1. Mai feierlich ausgestellt. Le Sueur malte noch Paulus auf Malta und Wunder vor Nero.

- <sup>130</sup> Die beiden Darstellungen von Nic. Poussin unterscheiden sich nur durch die Zahl der Engel. Der Künstler hat außerdem noch die Elymaszene und die



Geißelung in Philippi dargestellt. Die Verzückung malt etwa gleichzeitig auch Domenichino Zampieri.

- <sup>131</sup> Während R. Oldenbourg in der 1. Auflage des Rubens in den Klassikern der Kunst das Münchner Bild noch neben dem Amsterdamer hatte, hat er es in den neueren Auflagen als Werkstattarbeit ganz ausgeschaltet (s. die Anm. auf S. 452). Das andere Bild zeigt jeden der beiden Apostel in einem Bogen für sich stehend; es ist meinem Empfinden nach weniger markant. Übrigens notierte ich 15 Paulusgestalten auf Rubenschen Bildern; er hat sie immer bei Mariä Himmelfahrt, nie bei Mariä Krönung.

Auch bei J. Jordaens zähle ich zwölf Paulusbilder.

- <sup>132</sup> Auch dies Dresdner Bild wird neuerdings Alonso Cano von einigen abgeprochen. V. von Loga, Malerei in Spanien 1923, 326, weist es Antonio del Castillo zu. Wir haben von Cano noch eine eindrucksvolle bemalte Holzkulptur des Paulus-Kopfes in der Kathedrale zu Granada (1667). Sonst seien von Spaniern genannt: Franc. Herrera (Museum zu Sevilla); Ribera (Prado); Zurbaran (Museum zu Sevilla: Apotheose des h. Thomas); seine Schüler A. und M. Polanco (ebd.); Murillo (Prado: Paulus-Kopf und Paulus' Bekehrung); Pablo Legote (zwei Apostelreihen in Sevilla). Juan de Castillo (Mariä Himmelfahrt). Aus dem 16. Jahrh. kommen in Betracht: Juan de Juanez (Abb. 1).

- <sup>133</sup> W. R. Valentiner, *Klassiker der Kunst* II<sup>3</sup>, 1909, 5, 15, 16, 384, 532.

- <sup>134</sup> Von Sir James Thornhill besitzt das Britische Museum zwei Reihen von Entwürfen für die Kuppelausschmückung, beidemale 8 Szenen: Lystra, Athen, Elymas, Ephesus (Zauberbücher), vor Festus, Lydias Bekehrung, Flucht, Malta. Proben in Sparrow, *The Bible in Art*. Thornhills Schwiegersohn Hogarth malte für Lincoln's Inn Paulus vor Felix — als Muster einer Gerichtsrede; Benj. West für Greenwich Chapel Paulus auf Malta.

Zu St. Paul's vgl. St. Paul's Cathedral, *Nineteen views with notes issued by The Dean and Chapter of St. Paul's* (London o. J.), das ich der Güte von Dr. E. A. Lowe verdanke. Eine gute Aufnahme der Giebelfstatue war leider nicht zu erlangen.

- <sup>135</sup> Vgl. die Zusammenstellung in Anm. 32 zu Kap. I.

- <sup>136</sup> Vgl. die von den Benediktinern für die Pilger des Anno santo 1900 herausgegebene kurze Beschreibung (*Breve Descrizione della Patriarcale Basilica di San Paolo, per cura dei RR Padri Benedettini*, 1900), die leider nicht mehr zu haben ist.

- <sup>137</sup> Siehe die Literaturangabe vor der Ikonographie.

- <sup>138</sup> *Klassiker der Kunst* XVII 1911, 51, 138—142.

- <sup>139</sup> Steinhausens Bild in der Karlsruher Kunsthalle vom Jahre 1900 ist wieder gegeben bei O. Beyer, *Fürche Kunstgaben* 8, 1921, Tafel 24.

Rudolf Schäfer im *Dresdner Schmucktestament* 1915 S. 289.

- <sup>140</sup> Über Frederic Shields siehe Sparrow, *The Bible in Art*. II 2, 70.

- <sup>141</sup> Reginald Hallward hat sich besonders durch Glasgemälde bekannt gemacht; vgl. Sparrow a. a. O.

- <sup>142</sup> Über das Gogatha-Triptychon von Tapiaw handelte Franz Dibelius in *Christliches Kunstblatt* 1915, April-Heft.

Das Paulusbild in bunter Wiedergabe im *Daheim* 1926 Nr. 26. Auf der Berliner *Louis-Corinth*-Ausstellung erschien noch ein zweites Paulusbild gleicher Art.

## Anmerkungen zu Kapitel III.

## Rückblick.

- <sup>1</sup> Meine Liste umfaßt zurzeit an 2000 Nummern; sie ist aber keineswegs vollständig. Übrigens umfaßt oft eine Nummer eine ganze Anzahl von Paulusdarstellungen, besonders bei den Handschriften (bis zu 15 und mehr).
- <sup>2</sup> Als Beispiel sei erinnert an Fra Beato Angelico (ob. Anm. 105 zu Kap. II).
- <sup>3</sup> Wir haben Bilder des jugendlichen Paulus, des Paulus in Manneskraft und des greisen Paulus; aber es ist nicht derselbe Paulus in verschiedenen Lebensaltern, sondern es sind verschiedene Paulusideale.
- <sup>4</sup> Vgl. die Erwägungen bei L. v. Sybel, *Christl. Antike* II 158, über antike Porträts. Auch von Goethe gilt, daß seine Bildnisse bis zur Unkenntlichkeit verschieden sind; Stahl, *Wie sah Goethe aus?* 1904, 5 (zitiert bei J. Ficker, *ZKG d. Prov. Sachsen* 1920, 49).
- <sup>5</sup> Vgl. Job. Ficker, *Älteste Bildnisse Luthers*, *Zeitschr. d. Vereins für Kirchengesch. der Provinz Sachsen* 17, 1920; dazu *Die früheren Lutherbildnisse Cranachs*, ebd. 20, 1924, Beilage.
- <sup>6</sup> H. Thode, *Der Heilige Franz*. 3. Auflage. 1926.
- <sup>7</sup> Ein Bild des Patriarchen Paulos I. in dem Menologion des Kaisers Basilios II. (*Codices de Vaticanis selecti phototypice expressi* VIII, 1907, 163). Die Ähnlichkeit ist frappant. Natürlich kann es auch so gegangen sein, daß man dem unbekannten Bischof die bekannten Züge des Apostels beilegte.

Man hat von Einflüssen der Porträts Verstorbenen auf die Aposteltypen schon bei dem Bassusarkophag und dem Sarkophag aus St. Paul (Later. 55) gesprochen (de Waal und Wittig).

Bei dieser Gelegenheit möchte ich einer Vermutung Ausdruck geben, auf die mich die Fresken der Silvesterkapelle von S. Quattro Coronati führten: hier gleichen sich auffallend die Typen des Apostels Petrus und des Bischofs Silvester. Ist das Absicht? Wenn man die älteren Silvester-Darstellungen (bei Wilpert, *Mosaiken* Tafel 192, 193 aus S. Maria antiqua, Tafel 96 und 209 aus S. Silvestro e Martino, Tafel 221, 4, aus S. Paolo vergleicht, so legt sich der Gedanke nahe, der Petrustyp sei nach dem Silvestertyp geschaffen worden. Jedenfalls widerlegt ein Blick auf die alten Papstbilder L. v. Sybels Theorie, daß der bärtige Typ dem 3. Jahrhundert, der unbärtige dem 4. Jahrhundert entspreche.

- <sup>8</sup> Es kämen noch folgende Träger des Namens in Betracht:

Paul I. von Rom	757—767	Paul I. von Konstantinopel	340—341 342—344
Paul II.	1464—1471	Paul II.	641—654
Paul III.	1534—1549	Paul III.	688—694
Paul IV.	1555—1559	Paul IV.	780—784
Paul V.	1605—1621		

- <sup>9</sup> Asterios enkomion auf Peter u. Paul (MSG 40, 293 B); Chrysostomos, Homilie in St. Paul. IV (MSG 50, 491).
- <sup>10</sup> Wie ihn sich Luther dachte, s. oben Anm. 4 zu Kap. I.
- <sup>11</sup> M. Mayr sagt in seinem Vorwort zu den Paulusbildern: „Er hatte die Statur menschlichster Gebrechlichkeit, den Bart des Stürmers, die Stirn des Philosophen, die Zunge des Rhetors und das braufende Herz des Cherubim.“

## Nachträge zu Teil I.

### Zu Kap. I Anm. 1 (S. 49):

G. Jafper, Von Jerusalem nach Rom, Furcht-Verlag, 1925.

Martin Mayr, Paulusbilder, auf den Wegen des Völkerapostels von Tarsus bis Rom, 1925.

Theodor van Tichelen, Paulus, der größte Christusjünger, Übersetzung aus dem Vlämischen von Ph. Mehler, Kaldenkirchen (1926).

E. Baumann, Der h. Paulus, Autor. Übersetzung aus dem Französischen von M. A. Frein von Godin, München 1927.

Diese Werke sind populär erbaulich, die drei letzten stammen aus katholischer Feder. Der Vlame van Tichelen ist literarisch, um nicht zu sagen dichterisch, glänzend.

Endlich das umfangreiche und gelehrte Werk von

P. Feine, Der Apostel Paulus, Gütersloh, 1927; die erste Hälfte bietet eine Geschichte der Paulusforschung.

### Zu Kap. I Anm. 5 (S. 49)

Die bei uns üblich gewordene Verteilung der beiden Namen auf die vorchristliche und die christliche Periode (aus einem Saulus ein Paulus werden) findet in der Apostelgeschichte keinen Anhalt. Sie ist bezeugt schon von Prudentius, *Dittochaëum* 47 (48) (CSEL 61, 447)

*Hic lupus ante rapax vestitur vellere molli;*

*Saulus qui fuerat fit adempto lumine Paulus.*

de Saulo factus est Paulus auch z. B. bei Innocenz III. *sermones de sanctis* s. VII (MSL 217, 490).

### Zu Kap. I Anm. 6 (S. 49)

Beachtung verdient eine Stelle bei Chrysostomos in Paul. or. IV. 1 (MSG 50, 490), wo er von Paulus sagt: also er bearbeitete Häute, Felle. Asterios von Amaseia (MSG 40, 293 B) nennt ihn *ὁ σκηνογράφος*. Die oben genannten katholischen Autoren Mayr, van Tichelen, Baumann treten wohl auf die Autorität von Lagrange hin alle für Paulus den Weber ein und wissen das zum Teil sehr anschaulich auszumalen.

### Zu Kap. I, Schluß S. 18 füge zu Anm. 50 (S. 54)

Chrysostomos in Paul. or. IV (MSG 50, 491) betont, daß die Weltmission des Apostels nicht ganz 30 Jahre in Anspruch nahm.

### Zu Kap. II Anm. 6 (S. 54)

Dieser Scharf sinn ist gerade gegenüber der modernen Verzeichnung des Paulus als eines Gefühlsmenschen stark zu betonen. Asterios von Amaseia (MSG 40, 289) läßt die Juden von Damaskus über ihn sagen: *καὶ γὰρ ἐστὶν τῆς γραφῆς ἀσκητὴς καὶ τὸν νοῦν ὀξὺς καὶ γοργὸς τὸν λόγον καὶ τὸν τρόπον εὐμήχανος καὶ πολὺν κεκτημένος τὸ ἀξιώπιστον.*

### Zu Kap. II Anm. 45 (S. 58)

E. Rodhe, Gottesglaube und Kyrios Glaube bei Paulus, Z. N. W. 22, 1923 49—57.

### Zu Kap. III Anm. 1 (S. 60)

s. jetzt Teil II Kap. I, Anm. 6.

### Zu Kap. III Anm. 11 (S. 61)

K. Pieper, Paulus. Seine missionarische Persönlichkeit und Wirksamkeit (Neutest. Abh., herausg. von Meinertj XII 1/2) 1926.



## Nachträge zu Teil II.

### Zu Kap. I Anm. 18 (S. 47):

Eine bedeutame Paulusvision hatte Kaiser Otto III. 996 zu Rom in der Paulusbasilika: der Apostel erschien ihm im Traum und verwehrte ihm die Austreibung der Mönche (Rudolphus Glaber, *Historiarum libri V. I* 4, MSL 142, 622 B).

In Ecija (Astigi) in Spanien erschien Paulus 1436 einem blinden Knaben und heilte ihn, was Anlaß gab, ein Bild der Paulusgeschichte zu malen (AS Juni V 466): *conspexit hominem admirabilis pulchritudinis ... dixitque se esse sanctum Paulum* (vgl. S. 3 Anm. 14).

### Zu Kap. I Anm. 32 (S. 49 ff):

Nach J. von Radowit, *Ikonographie der Heiligen* (Gesammelte Schriften I 1852) 102 ist Paulus auch Patron von Berlin, Jacca (?) und den Bistümern Münster, Osnabrück und Paderborn. — Wenn er auch als Patron gegen Hagelichlag gilt (ebd.), so hängt das wohl mit der Darstellung der Bekehrung zusammen, wie wir sie in der deutschen *Legenda aurea* cgm 6, in der 6. deutschen Bibel, G. Zainer, Augsburg 1477, auf einem Stich Dürers und sonst haben (s. meinen Aufsatz über die Bekehrung des Paulus im *Repertorium* 1929). M. E. ist hier ein Mißverständnis der Zeichner das Prius und das Patronat das Posterius.

### S. 50 Z. 7 füge ein:

Osnabrück, Dom 785 (jetzt nur noch Peter; daneben sehr alte Paulskapelle). Peter und Paul sind, worauf mich Herr Lic. Dr. Voelker aufmerksam macht, Patrone nicht nur von Cluni (910), sondern auch von Brogne (914). Dort werden in der Stiftungsurkunde des Klosters die beiden Apostel ausdrücklich zum Schutz angerufen (Sackur, *Cluniacenser* 1, 41 f). Hier erfolgt der Bau auf Grund einer dem Heiligen Gerhard gewordenen Erscheinung der Apostelfürsten (*Vita* c. 4, MG. SS. XV 2, 657<sub>16</sub> ff.). So steht die ganze Reformbewegung unter dem Zeichen Peter und Paul.

Mehrere Pauluskirchen auf Creta, darunter eine vom Jahre 1304, nennt G. Gerola, *Monumenti Veneti in Creta*. Die Pauluskirche von Kaloi Limenes (AG 27, 8) steht nur noch als Ruine. Viele Paulus-Erinnerungen finden sich auch auf Malta.

### Zu Kap. II Anm. 125 (S. 83):

Über die Medaillen s. G. F. Hill, *The Medalllic Portraits of Christ*, Oxford 1920; G. Habich, *Zum Medaillen-Portrait Christi* (Riedemann's Archiv für Medaillen- und Plakettenkunde 1925). Dank freundlichen Bemühens von Herrn Dr. Mertens bin ich in der Lage noch weitere Paulus-Medaillen in meiner Ikonographie aufzuführen.



Abb. 21 · Fresco aus der Katakombe San Gennaro, Neapel  
um 400  
Paulus und Laurentius





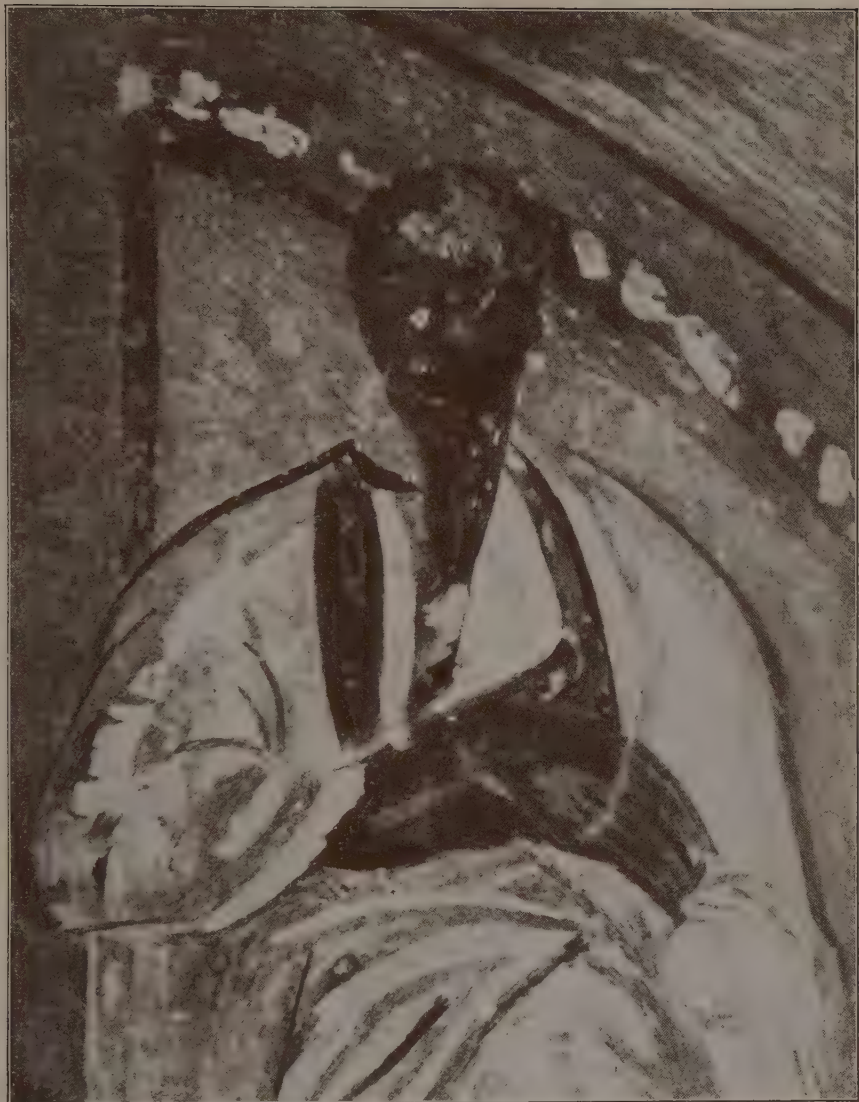


Abb. 22 · Fresco aus der Katakombe S. Domitilla, Rom  
nach 350



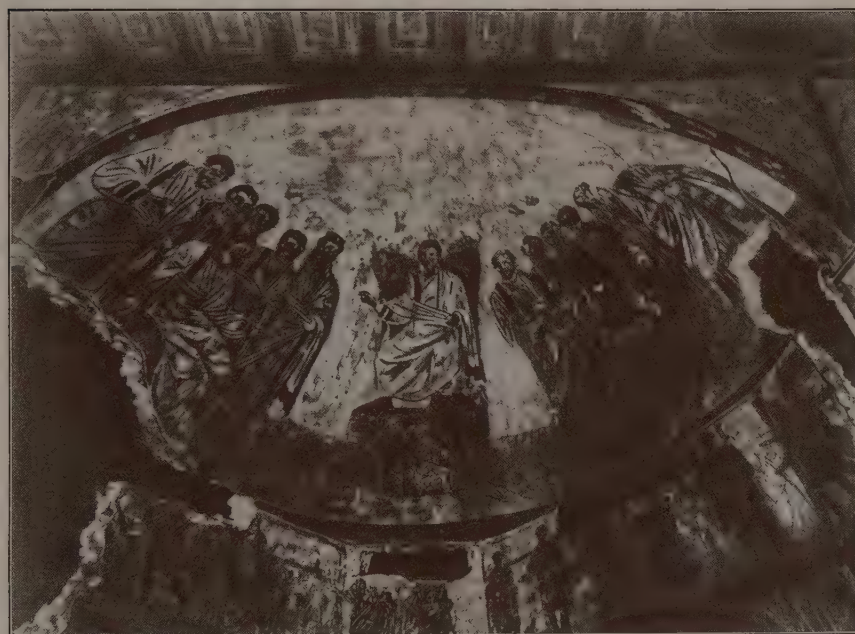
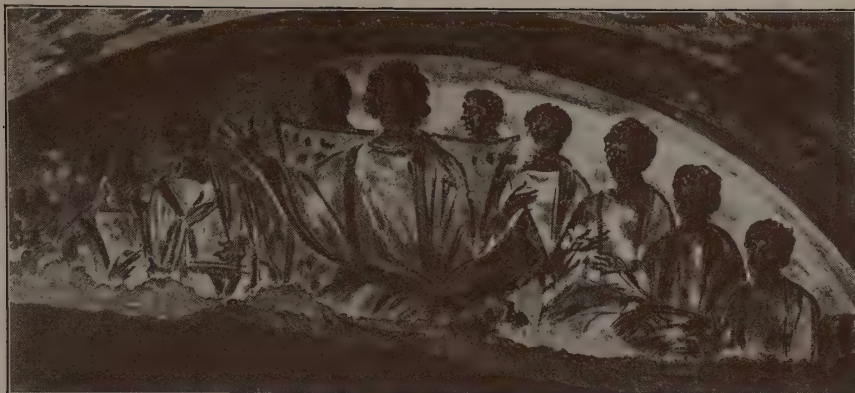


Abb. 23 • Fresco aus der Katakombe S. Domitilla, Rom  
vor 350  
Christus und 7 Jünger

Abb. 24 • Fresco aus der Katakombe S. Domitilla, Rom  
350—400  
Christus und die 12 Apostel







Abb. 25 · Mosaik aus S. Pudenziana, Rom  
um 410  
Christus und die Apostel

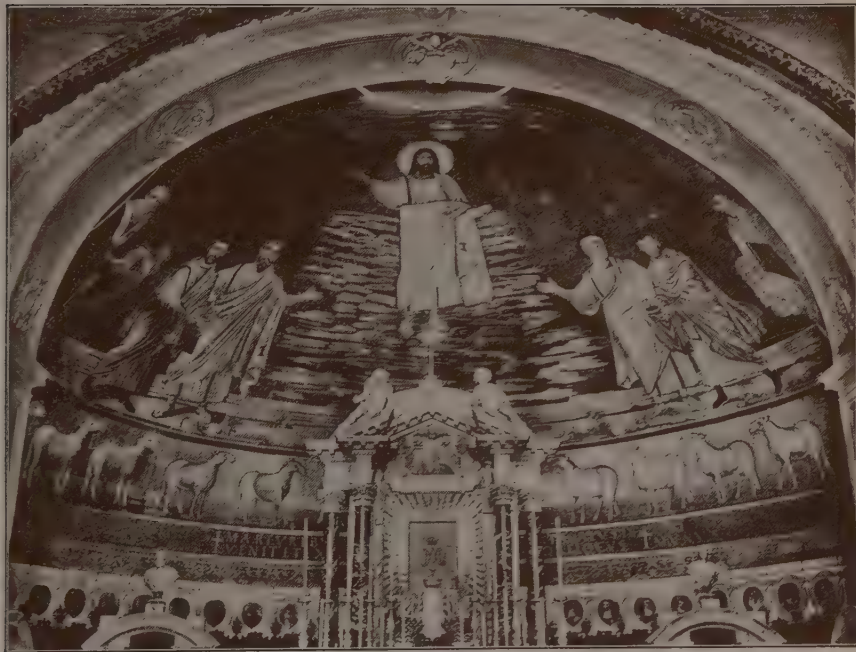


Abb. 26 · Mosaik aus SS. Cosma e Damiano, Rom  
um 530  
Christus, Paulus, Petrus und die Heiligen







Abb. 27 · Mosaik aus dem Mausoleum der Galla Placidia, Ravenna  
430—450  
Petrus und Paulus

Abb. 28 · Sarkophag aus S. Vitale, Ravenna  
um 450  
Gefetzesübergabe





Abb. 29 · Mosaik aus S. Vitale, Ravenna  
um 540

Am Gurtbogen Christus und die Apostel in Medaillons  
links (unten) Paulus, rechts (oben) Petrus







Abb. 30 · Miniatur aus cod. Vat. gr. 1208  
um 1050  
Judas Jacobi und Paulus







Abb. 31 · Mosaik aus der Cappella Palatina, Palermo  
um 1180  
Paulus' und Petrus' Begrüßung





Abb. 32 · Mosaik aus der Cappella Palatina, Palermo, Diakonikon  
um 1145







Abb. 33 · Statue vom Kreuzgang von St. Trophime, Arles  
um 1140





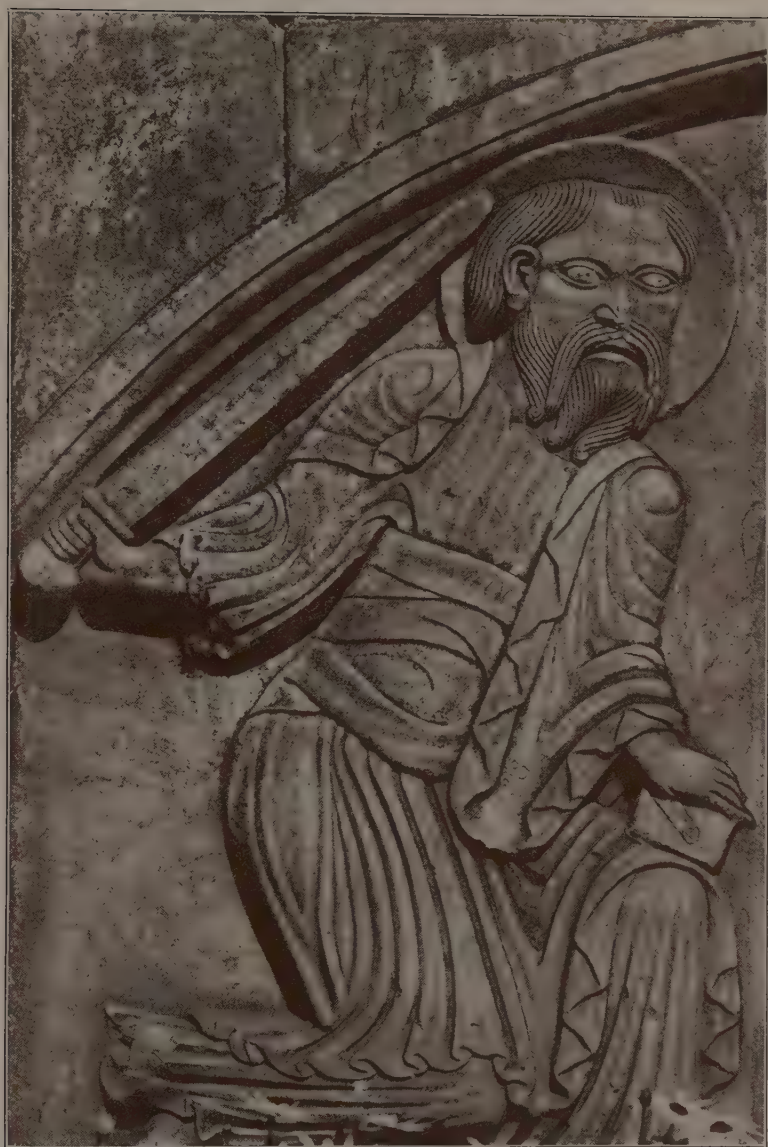


Abb. 34 · Relief am Portal der Kirche von Maguelonne  
1178





Abb. 35 · Steinskulptur von einem Ex-Voto Nicolaus' IV.,  
jetzt im Chorumgang der Basilika S. Giovanni in Laterano, Rom  
vor 1292







Abb. 36 · Skulptur vom sogenannten Triangel am Dom zu Erfurt  
um 1230







Abb. 37 · Skulptur außen am Chor der Moritzkirche zu Halle  
um 1400





Abb. 38 • Fra Giovanni da Fiesole gen. Beato Angelico.  
Aus dem Rahmen der Kreuzabnahme, jetzt im Museo di San Marco, Florenz  
um 1430







Abb. 39 · Meister Lienhard Könbergk, Altar der Paulskirche zu Erfurt,  
jetzt in der Predigerkirche (linker Seitenflügel)  
1492





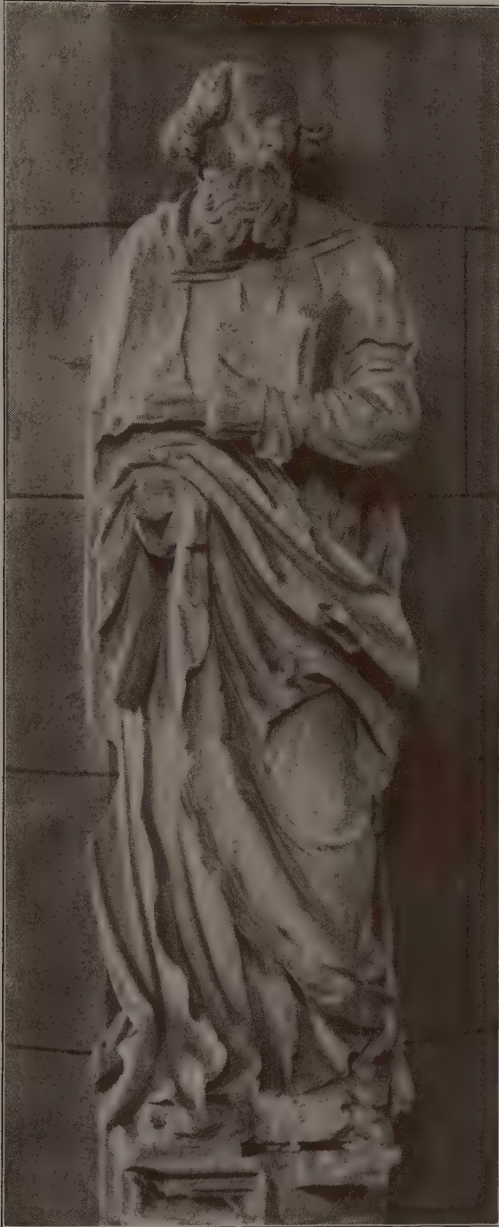


Abb. 40 · Pfeilerfigur aus dem Dom zu Halle  
1523—26



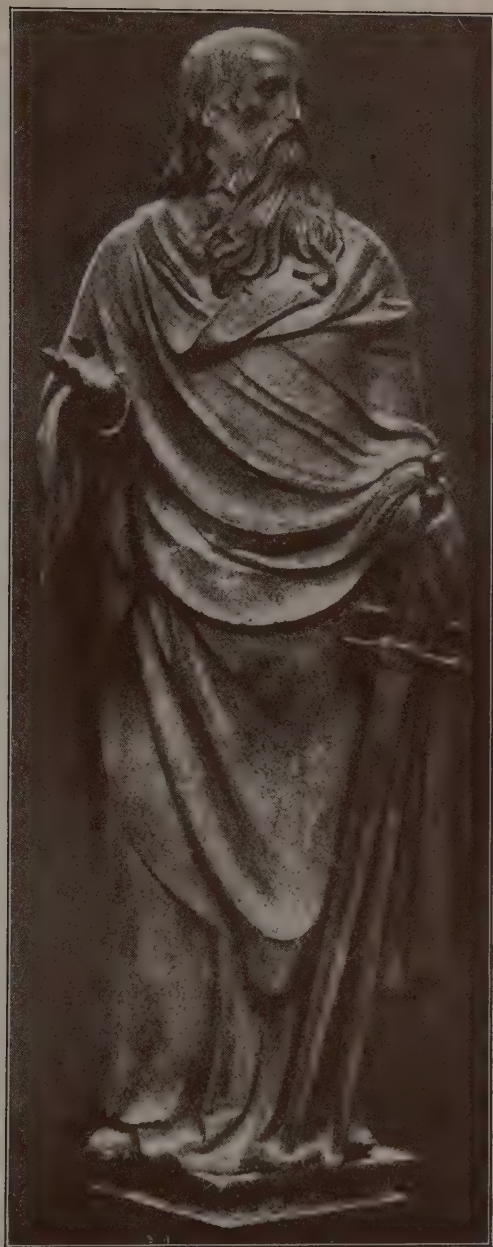


Abb. 41 · Peter Vischer, Bronzefigur am Sebaldus-Grab in Nürnberg  
um 1510







Abb. 42 · Alb. Dürer, Kupferstich aus einer Apostelfolge  
1514







Abb. 43 • Fra Bartolommeo. Pinacoteca Vaticana  
1502





Abb. 44 · Kanzel im Dom zu Halle  
1526





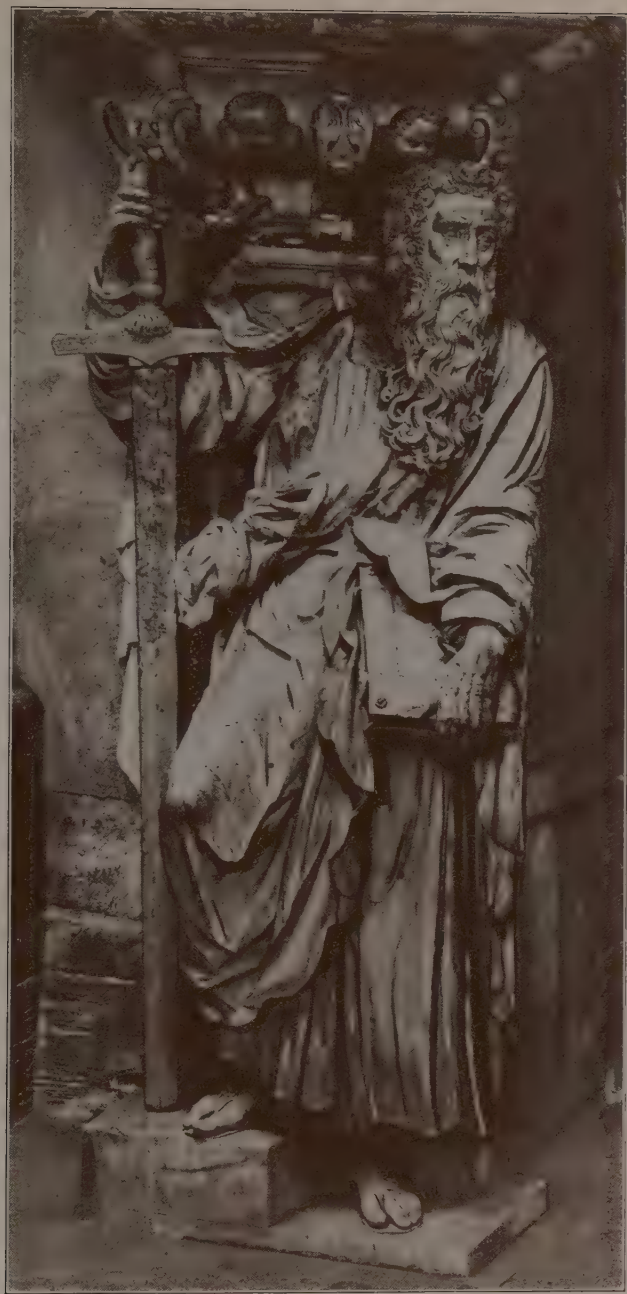


Abb. 45 · Christoph Kapup, Kanzelträger im Dom zu Magdeburg  
1595





Abb. 46 · Gemälde nach Peter Paul Rubens, München, Alte Pinakothek  
um 1615  
Petrus und Paulus







Abb. 47 · Alonso Cano (?), Gemälde in der Dresdener Galerie  
um 1640





Abb. 48 • Rembrandt, Gemälde im Wiener Hofmuseum  
um 1630







Abb. 49 · B. Thorwaldsen, Statue in der Frauenkirche, Kopenhagen  
1821





Abb. 50 • Friedrich Overbeck. Zeichnung für Seitz,  
Fresken in der Villa Torlonia zu Castalgandolfo.  
1835—44







Abb. 51 · Frederic Shields, Gemälde in der Church of the Ascension, London  
1888





Abb. 52 · Lovis Corinth, Golgatha-Triptychon in der Kirche zu Tapiaw,  
rechter Flügel  
1911









Abb. 53 • Mosaik aus dem Dom zu Monreale

1172

Paulus' Taufe, Paulus' Flucht, Paulus' Predigt, Paulus entfendet seine Briefe

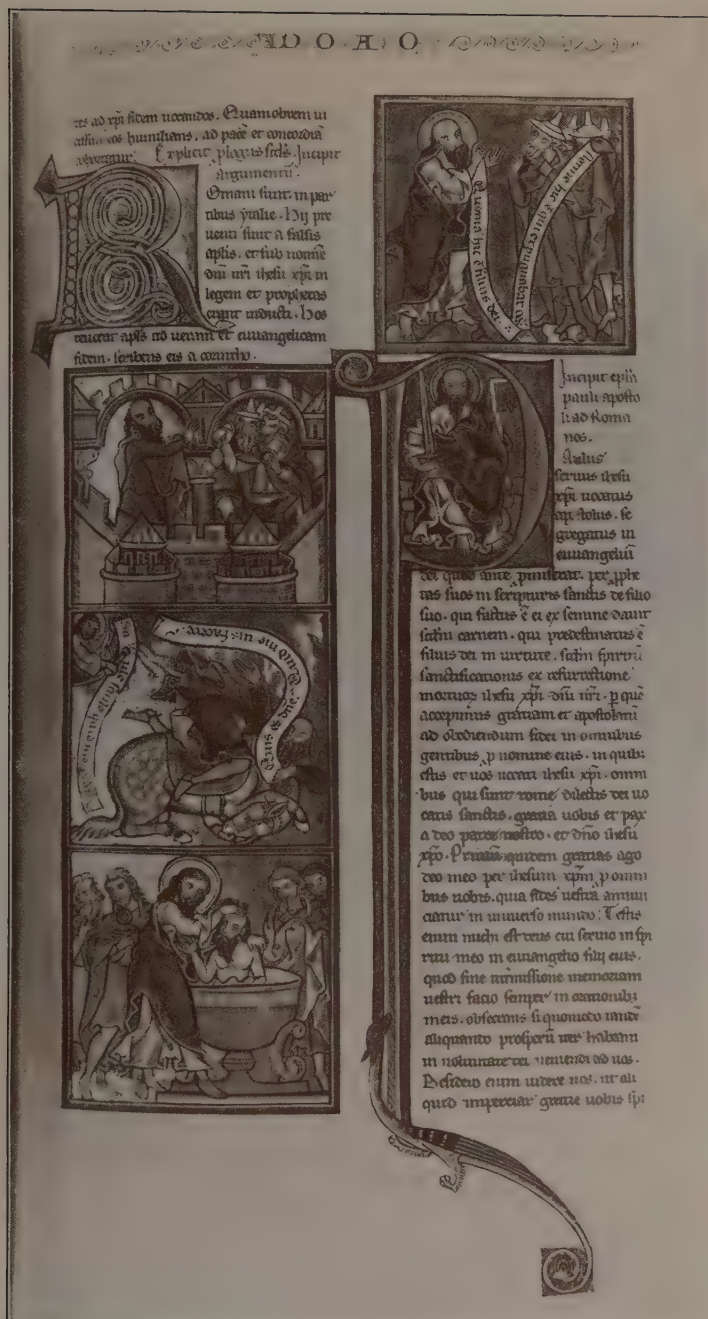


Abb. 54 · Miniatur aus der Heisterbacher Bibel der Berliner Staatsbibliothek  
13. Jahrhundert  
Paulus' Entfendung, Bekehrung, Taufe, Predigt; Paulus-Initiale







Abb. 55 · Schnitzerei vom Altar der Paulinerkirche, Leipzig  
um 1510  
Paulus' Bekehrung



# DER APOSTEL PAULUS

I. Seine weltgeschichtliche Bedeutung

VON

ERNST VON DOBSCHÜTZ

Mit 21 Abbildungen. 1926. IV und 64 Seiten. Gr. 8°. Kartoniert M. 5.—

## Inhalt:

Vorwort / Einführung / 1. Das Leben des Paulus / 2. Das Wesen der Persönlichkeit / 3. Die weltgeschichtliche Bedeutung / Anmerkungen zu Kapitel 1, 2 und 3.

## Verzeichnis der Abbildungen:

Paulus aus Dürers Vier-Apostel-Bild / Paulus bei der Steinigung des Stephanus (nach Juanez) / Paulus' Bekehrung (nach Raffael) / Paulus Taufe durch Ananias (nach Jean Restout) / Paulus Flucht aus Damaskus (nach Veit Froer) / Paulus vor dem Prokonsul Sergius Paulus (nach Raffael) / Paulus und Barnabas in Lystra (nach Raffael) / Paulus' Entrückung (nach Poussin) / Paulus' Streit mit Petrus in Antiochia (nach Guido Reni) / Paulus im Gefängnis zu Philippi (nach Raffael) / Paulus' Predigt auf dem Areopag zu Athen (nach Raffael) / Paulus läßt in Ephesus die Zauberbücher verbrennen (nach Le Sueur) / Paulus Abschied von den ephesinischen Ältesten zu Milet (nach Karl Schönherr) / Paulus' Abschied von den Christen zu Tyrus (nach Jenny Wylie) / Paulus vor Felix (nach Reginald Hallward) / Paulus vor Festus (nach Sir James Thornhill) / Paulus auf Malta nach dem Schiffbruch (nach Adam Elsheimer) / Paulus' Ankunft in Rom (nach Schnorr von Carolsfeld) / Paulus im Gefängnis (nach Rembrandt) / Paulus im Gefängnis von Onesiphorus besucht (nach Reginald Hallward) / Martyrium der Apostel Petrus und Paulus (nach dem Benedictionale des Bischofs Aethelwold von Winchester um 980).

★

„Diese Schrift verdient eine besonders warme Empfehlung. Hervorgewachsen ist sie aus Vorträgen, die auf einer akademischen Woche an der Universität Halle gehalten worden sind. Das Neue an ihr ist, daß hier zum ersten Mal der Versuch gemacht wird, das Leben und die Arbeit des Apostels dadurch zu tieferem Verständnis zu bringen, daß die Darstellungen, die er in der Kunst gefunden hat, herangezogen werden. Das ist in schöner Weise gelungen, weil die Ausführungen nicht etwa bloß vom künstlerischen Gefühl eingegeben sind, sondern weil hinter ihnen, aber unaufdringlich, die ganze neuere wissenschaftliche Paulusforschung steht, in die die zahlreichen Anmerkungen am Schluß der Schrift leicht einführen.“

Monatsschrift für Pastoraltheologie

---

BUCHHANDLUNG DES WAISENHAUSES HALLE (SAALE)

Gegr. 1698 (Francke'sche Stiftungen)



Zwei Werke unseres Verlages über Gottesdienst und kirchliche Kunst:

## VORTRÄGE ZUR EINFÜHRUNG IN DIE KIRCHLICHE KUNST

Auf Veranlassung der 13. sächsischen Provinzialsynode veranstaltet und  
herausgegeben vom

KONSISTORIUM DER PROVINZ SACHSEN

Mit 69 Abbildungen. 1913. VIII und 136 Seiten. Gr. 8°. Gebunden M. 1.50

Inhalt: Vorbemerkung / v. Doemming, Begrüßungswort / Brathe, Geschichte des evangelischen Kirchenbaues / Gennrich, Evangelischer Kirchenbau und praktische Theologie / Hoßfeld, Evangelischer Kirchenbau und Baukunst / Bosselt, Innere Ausstattung des Kirchengebäudes / Hiecke, Fragen der kirchlichen Denkmalspflege / Waetzoldt, Neuere religiöse Malerei / Achelis, Entstehung des Kruzifixes / Aussprache.

„Die Gegenstände sind in zwar knapper, aber sachlich recht eindringender Weise erörtert; die beigegebenen Abbildungen sind sehr gut gewählt und ausgeführt. Wie die Vorträge sicher beim Hören ihren Zweck erfüllt haben werden, so kann das nun auch von ihrer Zusammenfassung im Buch erwartet werden; sie bringen eine treffliche Einführung in die wichtigsten Grundfragen. Ich kann mir kaum eine fesselndere, anregendere Art für solche Einführung denken, als die hier geübte.“

Deutsch-evangelisch

★

## EVANGELISCHER GOTTESDIENST UND KIRCHLICHE KUNST

Vorträge der Tagung in Halle vom 23. bis 26. Juni 1924

Mit 26 z. T. ganzseit. Abbild. 1924. XVI u. 109 Seiten. Gr. 8°. Gebunden M. 2.—

Inhalt: Programm der Tagung / Überblick / Feine, Eröffnungsansprache / Eger, Wesen und Gestaltung des evangelischen Gottesdienstes / Schering, Die musikalische Ausgestaltung des evangelischen Gottesdienstes / Der Gottesdienst in der Marktkirche / Eger, Ansprache beim liturgischen Gottesdienst / Fürstenau, Der evangelische Kirchenbau der Gegenwart / Ficker, Das Problem des evangelischen Kirchenbaues / Kickton, Vorbereitung und Ausführung von Kirchenbauten und Baupflege / Teilnehmerverzeichnis.

„Als Aufgabe hatte sich die Tagung gesetzt, „das Grundsätzliche herauszuarbeiten und von der damit geschaffenen Klarheit aus die Richtlinien für die an Gegenwart und Zukunft gestellten Forderungen anzulegen“. Man wird sagen dürfen, was sie gewollt, ist ihr in hohem Maße gelungen. Dessen ist das sie festhaltende Buch das bleibende, fortwirkende Zeugnis.“

Theologischer Literaturbericht

---

BUCHHANDLUNG DES WAISENHAUSES HALLE (SAALE)

Gegr. 1698 (Francke'sche Stiftungen)



114900

BS  
2505  
D6

114900

Dobschuetz , Ernst von  
Der apostel Paulus

AP 28 '71  
DATE DUE BORROWER'S NAME

Dobschuetz

Der apostel

THEOLOGY LIBRARY  
SCHOOL OF THEOLOGY AT CLAREMONT  
CLAREMONT, CALIFORNIA



PRINTED IN U.S.A.



